türkiye yazıları

AYLIK DERGİ

PARABOL

Birkaç hafta önce otobüsle Ankara'dan İstanbul'a gidiyordum. Otobüsümüz yarı yarıya boştu. On-onbeş kadar boş koltuk, "müşteri, müşteri! Yolcu, yolcu!" diye ağlıyordu. Şoför, yoldan ördek toplamak için elinden geleni yapıyordu ama, yollarda kimseler yoktu. Bolu'ya kadar böyle geldik; ve Bolu'ya gelince gördük ki, en az on kişilik bir kısmet otobüsümüzü bekliyor! Doğrusu hepimiz sevindik bu işe. Otobüsümüz bir düzene girecekti. Yarısı boş bir otobüste gitmek, sadece şoförün ve muavinin değil, yolcuların da keyfini kaçırıyordu. Hani ne demişler? "Bir vursam yarısı boşa gidecek!" Yarısı boş bir otobüs de, işte onun gibi tatsızdı. Ama şimdi tam tekmil olmuştuk! Ördek mördek aramaya gerek kalmaksızın, güle oynaya devam edecektik yolumuza...

Bolu'da otobüsümüze binenler arasında dört kişilik bir aile vardı. Aile dedikse, öyle çoluk çocuk, emzikli bebek falan değil! Bu dört kişinin tümü de yetişkindi. İkisi karı-koca, ötekiler de sözgelişi baldız ve bacanak... Ben öyle yakıştırdım. Siz isterseniz, karı - koca ve yenge kayınço vs. diyebilirsiniz. Ama şurası belli ki, bu kişilerin dördü de aynı aile çevresindendi. Nerden mi belli? Onları uğurlayan yaşlıca zât'tan belli! Bu sayın bay, kızı ve damadı ile yeğeni ve küçük kızını öylesine sahiplenerek uğurlamak istiyordu ki, hepimiz çekindik kendisinden. Sanki dünyada onun yolcu ettiği dört kişiden başka kimse yoktu ve dünya

SAYI : 43
EKİM 1980/50 TL.

bu dört kişinin çevresinde dönüyordu.

Şoförümüz, yaşlıca bayın titizliğini anladı ve ailece dört kişiyi topluca oturtabilmek için önlemler aradı. Genç bir vatandaşımızı yerinden kaldırıp başka yere oturttu. Genç vatandaş, birşey demedi bu işe. Kalktı, şoförün gösterdiği başka yere oturdu. Ama iş bununla bitmiyordu: Dört kişilik aile çevresinin üçü bir araya gelmiş, dördüncüsü açıkta kalmıştı. Yaşlıca bay buna pek bozuldu. Tuttu, demin yerinden edilen genç vatandaşa sokulup, onun bir daha yer değiştirmesini istedi. Böylece, ardından başka bir kişinin daha yer değiştirmesini isteyecek, onun yerine onu, bunun yerine bunu, al takke ver külah, ailesini muhkem bir şekilde, dördü bir arada oturtacak, sonra da gönül rahatlığıyla uğurlayacaktı.

Genç vatandaş, ikinci kez yer değiştirmesi istenince, ağırbaşlı bir tutumla reddetti. Yaşlıca bay ise, öfkelenmeye hazırlık yapıyormuş gibi pozlarla sesini yükseltti:

— N'olur yani burdan kalkıp oraya oturursan? Dünya mı batar?

— Dünya batmaz herhalde, dedi genç, ama sizin gösterdiğiniz o arkadaki yere geçmek istemiyorum.

— Neden?

— Çünkü benim yerim şurasıydı. Ankara'dan aldığım bilet numarası oydu; şoför gelip yer değiştirmemi isteyince, bir kez için razı oldum, şimdi bir kez daha kalkmam.

— Bak oğlum, sen benim kim olduğumu biliyor musun?

— Bilmiyorum.

— Öyleyse beni dinle ve kuzu kuzu kalk bakalım!

Hiç cevap çıkmadı genç vatandaştan. Susuyordu. Kafasını da başka taraflara çevirmiş, değişik konular düşünüyor gibi yapıyordu.

— Kalk bakalım, hadi!

— ....

— Kalk diyorum sana!

— ....

— Kalkmazsan fena olur!

— ....

— Hey, sana diyorum! Otursana şu arkaya!

Kendisine hiç cevap verilmeyen bir insanın hiddetlenmesi zor olur. Yaşlıca bay da bu duruma düşmüştü. Öfkesi kabarıyor, ama bu öfkenin gerekçesini gösteremediği için, birşey yapamıyordu. Hani, genç vatandaş ters bir cevap verecek olsa, ya da "açık" sayılacak bazı sözler söylese, yapacağını biliyordu yaşlıca bay.

— Hadi bakalım, uzatma da, geç şu arkaya! diye yineledi gene.

Genç, sanki o konuyu unutmuş da yeniden duyuyormuş gibi, gözlerini yaşlı baya çevirdi:

— Efendim?

— Geç arkaya otur!

Genç vatandaş, pencereden dışarı baktı sadece. Ve o anda otobüsü saran sessizliği, suskunluğu anlatmak pek kolay olmasa gerek: Yolcuların tümü, sanki soluk alıp vermiyordu. Yolcuların tümü, genç vatandaşın tavrını benimsemiş, susuyordu. Herkes gözlerini belli bir noktaya dikmiş, oraya bakıyordu. Ne demeli, susarak dayanışma son kertesindeydi. Susarak dayanışma milimi milimine uygulanıyordu. Dışardan gelen birisi, onları koyun sanabilir: Ayakta duran öfkeli bir bayın karşısında, susan, bekleyen, oturduğu yerde çıt çıkarmayan, bir otobüs dolusu insan...

Yaşlıca bay, kendi kendine söylenmeye başladı:

— Burası bir otobüs olmasa, görürdün sen!

Evet, burası bir otobüstü ve otobüsümüz yoluna gitmek zorundaydı. Daha nice kilometreler aşacak, köylerden, kentlerden, mola yerlerinden geçecek, yoluna devam edecekti.

Koskoca bir otobüsü yolundan alakoymak mümkün mü?

— Burası bir otobüs olmasa, görürdün sen!

Böyle deyip, otobüsten indi yaşlıca bay. Şoför de hemen gaza bastı. Ve şoförün gaza basmasıyla tüm yolcuları sarmış bulunan suskunluk dağıldı. Herkes görüşünü söylüyordu artık:

— Neymiş, adama zorla yer değiştirtecekmiş!

— Pöf! Böylesini de görmedim!

— Ne güzel davrandı değil mi genç arkadaş?

— Valla çok iyi yaptı.

— Onurlu çocuk; kalkmadı yerinden!

— Kalkmadı!

— Akıllı davrandı ve sonunda haklı çıktı!

— Başardı!

Konuşmalar bu minval üzere sürüp giderken, yaşlı bayın uğurladığı dört kişilik aile çevresi ise bir garip duruma düştü. Şimdi onlar susuyordu. Kimisi boynunu bükmüş önüne bakıyor; kimisi, otobüste konuşulanları duymuyormuş gibi, gözlerini bir noktaya dikip düşünür gözüküyordu.

Sonunda bu dört kişi de birbirine girdi:

— Aman, bu babamın yaptığı da.. dedi kızlardan biri, babamın yaptığı olacak iş değil!

Kocası tersledi:

— N'aptı baban? Topluca oturmamız için yer istedi! N'olmuş?..

— Ama sinirli davrandı, ayıp etti!

— Hiç de değil! Normal davrandı!

— Hayır, yanlıştı!

— Doğruydu!

— Yanlıştı!

"Doğruydu - yanlıştı" diye aralarında tartışırlarken, yolcuların kimi gülüyordu onlara.

Ve otobüsümüz, Bolu Dağı'nın keskin virajlarından döne döne indi, Düzce Ovası'na çıktı.

Düzce Ovası'ndan sonrasını bilir misiniz? Daha nice rampalar, inişler, düzlükler, köyler, kentler vardır İstanbul yolunda...

Ahmet SAY

bu sayıda

sami kutun'un karikatürleri

TÜRKİYE YAZILARI / Sahibi ve Sorumlusu: Ahmet Say / Yönetim yeri: Selanik Cad. 7, Kat 1, Kızılay - Ankara / Yazışma ve havale adresi: P.K. 387 - Kızılay, Ankara / Yıllık abone: 420 lira, altı aylık: 250 lira. İşçi, köylü, öğrenci ve öğretmen için yıllık 350 lira, altı aylık 200 lira. ABD için 50 öbür ülkeler için 40 Amerikan doları / Kapak: Sait Maden / İstanbul dağıtımı Dönem Dağıtım / Ankara dağıtımı: Kitap Dağıtım / Ege dağıtımı: Altay Dağıtım / Temsilcilikler dağıtımı: Türkiye Yazıları / Dizgi, baskı, cilt: ŞAFAK Matbaası, tel.: 29 57 84, ANKARA

inceleme

Tanzimat Gerçekçiliği Açısından «Araba Sevdası» Romanının Yapısal ve Toplumsal Çözümlemesi

Gürsen Topses

Recaizade Mahmut Ekrem, Cumhuriyet öncesi ilk Türk romancıları olarak nitelenen; Şemsettin Sami, Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi çizgisinde, roman geleneğimizin, romantizmden, gerçekçiliğe (realizme) yürüyen sürecinde, tek romanıyla da olsa, üzerinde durulması gereken, özgün bir yer alır.

Roman geleneğimizin, ilk gerçekçi romancıları arasında, gerek gerçekçiliği algılayışı, gerekse, roman tekniği açısından, giderek de bu roman tekniğinin içinde barındırdığı doğu-batı kültür ikilemenin (düalizminin) düşünce dizgesinin bir yerinden, yazın tarihimizin belki çok az araştırmaya konu edinmiş bir yazarı niteliğini gösterir Recaizade Mahmut Ekrem.

Sözü geçen üç Tanzimat romancısını ortak kılan nitelik, Osmanlı-Türk toplumunun toplumsal değişimi sürecinde (dinamiğinde), Tanzimat sonrası belirginleşen kültür sarsıntısının ya da çatlamasının, Batı ve Osmanlı-Türk toplumu kültür değerleri çatışmasının ve bunun sonuçlarının, gene Osmanlı-Türk toplumu insanlarına yansıyış biçimlerini yazın alanına, roman alanına getirebilmiş olmalarında aranmalıdır.

Şemsettin Sami'nin Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat, Ahmet Mithat Efendi'nin Felatun Beyle Rakım Efendi, Namık Kemal'in İntibah romanlarının temel konumu; törel ve eğitsel bir yaklaşımla, batı-doğu çatışmasından kaynak alan, yabancılaşmış, köklerini yitirmeye yüz tutan insan tiplerinin yerilmesini, kültür karmaşasının, insanların bilinçlerinde, tutum ve davranışlarında, belirginleşen çelişkilerin belirgin görünümlerini, roman ürünlerine yansıtılması oluşturur.

Öylesine ki, ilk Batı'ya açılımın penceresi ya da doğu-batı ikileminin oluşturduğu kültür sarsıntısı olarak nitelenebilecek Tanzimat sonrası değerler çatlaması, Osmanlı-Türk toplumunun, önemli bir sorunu olarak, şu ya da bu biçimde ve büyük ölçüde de yüzeysel yaklaşımlarla yazınımıza, bu romancılar aracılığıyla kazandırılmış sayılabilir. Aslında, kökeninde ekonomik süreçlerin yansıma biçimleri olarak algılanması gereken bu değer çatlakları, Ömer Seyfettin, Hüseyin Rahmi öykü-romanını aşarak, bugün bile günümüz toplumu içinde de güncelliğini, sorun olabilme niteliğini koruyabilmekte, kuşkusuz değişik koşulların gerektirdiği yapısal görünümler çerçevesinde, giderek yazın ve roman ürünlerini bile verebilmektedir. (Örneğin, Füruzan — Yeni Konuklar, Adalet Ağaoğlu — Fikrimin İnce Gülü, Bekir Yıldız — Alman Ekmeği.. Vb)

Tanzimat romanının sözkonusu kültür sarsıntısının yansımasını vermeye çalışırken, içine düştüğü en önemli yanılgı ya da eksiklik; sorunu büyük ölçüde özdeksel (maddi) ve tinsel (manevi) kültür bütünlüğü içinde düşünmemiş olması; özellikle de özdeksel yapının (alt yapı) üretim ilişkilerinin uzantısı olan sınıfsal temelleri gereğince vurgulamamış olmasıdır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in önemi ve değeri ise, kültür çatlamasının, üst yapısal görünümlerini, yazınımızı romantizm kalıntılarından önemli ölçüde arındırarak ve roman tekniğini yetkin sayılabilecek bir düzeyde kullanarak yansıtabilmiş olmasından gelir.

Mustafa Nihat Özön, Araba Sevdası'nın önsözünde, Recaizade'nin gerçekçiliği üzerinde şunları söylüyor:

«...Recaizade'nin Araba Sevdası gibi tam müşahade mahsulü realist bir romanı yazabilmesi her zaman için çözülmesi ihtiyacı olan muammalardandır... Ahmet Mithat, Recaizade'nin mevzunu, ondan on beş yıl evvel Felatun Beyle Rakım Efendi romanında tecrübeye kalkışmıştı. Hatta oradaki Rakım Efendi, yetişme tarzı ve bazı hususiyetleriyle Ahmet Mithat'ı çok andırmaktadır. Fakat Ahmet Mithat bu hakiki şeyleri canlandırmak için icap eden ölçüyü bulamamıştır. Bu ölçü de ancak realitelere vergi olan ölçüdür. (Araba Sevdası Önsözü, Recaizade Mahmut Ekrem. 1944. s. 6)

'İntibah' olsun, Felatun Bey'le Rakım Efendi' olsun, gerçekte romantizmin bir yığın temel ögesinden kendilerini arındırmış sayılamazlar. Kimi zaman, anlatılmak istenenlere uyumsuz, konuyla bütünleşmeyen, abartmalı betimlemeler, kişilerin gerçekten soyutlanıp, idealize varlıklar olarak ya bütünüyle kötü ya da bütünüyle iyi olarak canlandırılışı, olay süreçlerinde önemli ölçüde rastlantıların etken olması, yazarın çokcası olayın doğal örgüsünden kendini sıyırıp, eğitsel ve törel anlatı düzeyinde kendini öğüt verdirici bir kimliğe büründürmesi; tümü, romantizm örüntüsünün tipik göstergeleri sayılabilir. Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat, Sami Paşa-zade Sezai'nin Sergüzeşti, İntibah ve Felatun Beyle Rakım Efendi romanlarının gerçekçilik nitelikleri, büyük oranda, işlemeye çalıştıkları tiplerde odaklaşır. Özellikle de, Ahmet Mithat'ın Felatun Bey'i ile Recaizade'nin Bihruz Bey'i

çok benzerler birbirlerine. İkisi de, oturmamış, edilgen ve Batı özentili kişiliklerinin içinde yaşayan, yapay ve süslü giysileri, ağızlarındaki yalan yanlış Fransızca sözcükleri, olaylar içinde düştükleri gülünç durumlar, tutarsız davranışları, kendilerine yalancı ayrıcalıklı bir kişi görüntüsü vererek, toplumlarının insanlarını sürekli küçük görmeye eğilimli tutumları ve kişilik çatlamasının belirgin özellikleriyle, gerçekten çok yakındırlar birbirlerine. İntibah romanındaki Ali Bey de, bu kişiliklere benzer bir kişilik oluşturma sürecini yaşayan, bu nedenle de, yazarca cezalandırılan bir tiptir. Böylece, herbirisi, yaratıldıkları yazarlar aracılığıyla sürekli hırpalanan, acımasız gülünç durumlara düşürülen, ikircikli kişilikleriyle sürekli çatışma içinde olan, romancılarının birer kuklalarıdır. Böylelikle de çağlarının toplumsal özelliklerinden kaynak alan belirgin bir tipoloji oluştururlar.

Mustafa Nihat Özön, İntibah ve Sergüzeşt romanları üzerinde şunları söylüyor:

"Namık Kemal'in romantik bir eser sayılan İntibah — yahut Ali Beyin Sergüzeşti de vaka itibariyle olsun, vakanın geçtiği yerler itibariyle olsun, muhayyel değildir, fakat onların anlatılışı, edası romantiktir. Çamlıca, Kemal'in ve Kemal neslinin zamanında çok rağbetteydi. Romanın başındaki Çamlıca tasvirleriyle, Araba sevdasındaki Bihruz Beyin köşkünde sık sık gözü ilişen Çamlıca tasvirleri mukayese olunsun. Edebiyatımız da öteden beri realist görüşe doğru ilk adım olarak Samipaşazade'nin Sergüzeşt romanını zikretmek adet olmuştur. Fakat intişarı sıralarında mevcut olanlara nisbetle daha derli toplu olmasından dolayı bir üstünlük gösteren bu romanın da esası, o devrin umumi temayülünden kurtulmuş sayılacak bir hususiyet göstermekten uzak bulunmaktadır. Dilberin ilk hanımının fena tavırları, kocanın hareketleri, esirci evinin acılıklarının canlandırılışı, Mısırlı paşanın köşkü, oğlu Celal'in tahsil ve duyguları, Dilber'le münasebetinin başlama ve neticeleri, fazla tesir etmek için lüzumundan fazla renklendirilmiştir ki, realizmin düşmanı da budur... (Araba Sevdası Önsözü. Mustafa Nihat Özön. 1944. s. 7)

Tanzimat yazarlarının hemen tümü, gerçekten de 18-19 yy batı Fransız Gerçekçiliği ve Naturalizminden esin almalarına karşın, bu etkiyi roman ve öykülerine yansıtmada, gereğince başarılı oldukları söylenemez. Gereğinden çok etki etmek, romanı eğitsel ve törel değerler oluşturmada bütünüyle bir araç olarak kullanma eğilimi, gerçekçi olma özlemlerini önemli ölçüde yaralamıştır. Romantizmin, dramatik özelliği, Tanzimat yazarlarının çoğu kere içine düştükleri kısır bir alan niteliği göstermiştir.

Oysa, Namık Kemal, yeni öykü ve romanın oluşturulması sürecinde şunları söyliyebiliyordu:

"Bizim hikayeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp" sonra müellifin hokkasından çıkmak, ah ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzua müstenid ve suret-i tasvir-i anlak ve tafsil-i adat ve teşrih-i hissiyat gibi şerait-i adabın kaffesinden mahrum olduğu için, roman değil, kocakarı masalı nevindendir. (Namık Kemal. Mukaddemi Celal. 3. Basılış. 1891)

Romanın işlevini de şu sözlerle vurguluyordu:

"Bundan başka hikaye yazmakta bir vazife daha vardır. O da muhatabını ıslah etmek veya eğlendirmek için münasebetli münasebetsiz, akla ağıza ne gelirse söylemek tar-i kudemperendesini (eskilerin hoşlandıkları yolu) terk ile tabiat-i beşeriyenin tahliline (insan tabiatının incelenmesine) çalışmaktır." (İntibah. Namık Kemal. Son Pişmanlık'ın Mukaddemesi. 1971)

Namık Kemal'in romana ilişkin bu sözleri oldukça önemli. Tanzimat ve sonrası roman anlayışına, yeni ve sarsıcı boyutlar getirebildiği için önemli. Romanda insanı temele almak, temele alırken de, onu ruhsal ve toplumsal çerçevesiyle birlik, gerçekçi yörüngesine oturtabilmek eğilimi, romanımızın gerçekçi çizgisine önemli katkılar getiriyor.

Tersyüz Edilen

Ne gözlerimizdeki çöl yalnızlığı
ne de yüreğimizdeki sönmüş volkan
büsbütün kopmuş değil yaşamaktan

Şüphesiz eskil bir fresk kadar
alışkın değilizdir çürümelere
ama suskunuz bir sfenks kadar

Susmak bir şeylerin anlatımıysa
şüphesiz en anlamlı şeydir susmak

Uzak dağ yalnızlığını anlatmak
Ürpertir bir şairi belki her zaman
ama aslolan tek şey yaşamak

İnsanın en görkemli yanı
yaşamak ve susmaktır belki
ikisi de sevgiler kadar anlamlı

Susmak bir şeylerin anlatılmasıysa
şüphesiz en iyi anlatıcıdır doğa

Ahmet Telli

eylül'80

Namık Kemal'in vurgulamalarından ikincisi, çağı içinde oldukça yoğun eliştirilere konu olan, özellikle Tiyatro ve roman dalında, Arap kaynaklarından değil de, Batı kaynaklarından yararlanılması gerektiği biçimindeki cesur çıkışlarından geliyor:

"... Biz daima Avrupa lisanlarının edebiyatça gerek intihap ettikleri (kullanılmasına gerek duydukları) kavaid-i külliye (temel kurallara) tarz-i taklide tabi olmak mecburiyetindeyiz. Çünkü gerek o kavaid-i külliye, gerek tarz-i taklit Avrupa'nın evham-ı heveskarane'sinden (yalan yanlı koşullarından) çıkma birtakım hayalat değil, sırf hakikat ve tamamiyle sevk-i tabiattır..." (İntibah. Namık Kemal. Son Pişmanlık Mukaddemesi. S. 28. 1971)

Görüldüğü gibi, Namık Kemal'in gerçekçiliği sağlam temellere dayanıyor. Batının gerçekçi yazınını, yaşamın kendisiyle, toplumsal koşulların varlığıyla bütünleştirebildiği için sağlam. Gerçekçiliği böyle algılaması, kuşkusuz roman geleneğimizde, gerçekçilik çizgisinde, "Başlangıç olma', 'kök olma' niteliği kazandırıyor ona.

Böylece, Tanzimat romanı, Osmanlı-Türk toplumunun batıya açılagelen sürecinde, Fransız gerçekçi yazınına belirgin ölçüde dayanır oluyor. Stenthal Concuart Kardeşler, Balzak, Emile Zola etkisi, realizm-naturalizm uzantısında, Cumhuriyet sonrası romanına değin ulaşacak olan, roman ürünlerimize dayanıklı yapı taşları koyuyor.

İşte, 'Araba Sevdası' bu süreçte, bizce önemli bir durak noktası niteliği gösterir. Başarılı roman tekniği ve gerçekçiliğin belirgin ögelerini kendinde taşıması yönünden, Tanzimat sonrası roman örneklerinin en yetkinlerinden sayılır.

Bütün bunlara karşın, özellikle Tanzimat sonrası düşün ve yazın adamları için geçerli olabilecek ve doğu-batı kültür ikilemine oldukça bulanık bakmaktan kaynaklanan, önemli bir niteliğin üzerinde durmak gerekli. O da, bu yazarların, sözkonusu kültür ikileminin yarattığı çatışma sorununu, sağlıklı, bilimsel temelleriyle çözümlemede önemli ölçüde yetersiz kalmalarıdır. Eş deyişle, batıyı batı, doğuyu doğu yapan kültür bileşimlerine, bilimsel doğrulardan yoksun olarak yaklaşmaları, bunu yaparken de, salt doğulu ya da Osmanlı-Türk olmanın bakış açılarından kendilerini kurtaramamalarıdır.

Çünkü bu yazarlar, gerçekten de, Osmanlı-Türk toplumunun yabancılaşma olgusunu romanlarında işlerken, doğulu olmanın bir çeşit şoven duygusuyla sorunları irdelemiş, eleştirmişler; sorunu, tinsel (manevi) özdeksel (maddi) kültür bütünlüğü içinde görememişler, sınıfsal çözümlemelere inememişler, giderek de, Osmanlı Bürokrat-burjuva sınıfının değerleriyle, Osmanlı-Türk kavramını eşleştirme yanılgısına düşmüşlerdir. Böylecene, çokcası; kültür yabancılaşmasını eleştirirken, tutucu olma, doğulu olma niteliklerini korunaklı kılan bir tutum ve tavır da geliştirmişlerdir gizlice. Ahmet Mithat Efendi, bu belirlemenin, etkin ve tipik bir örneğidir. Ve Recaizade Mahmut Ekrem de gene bu belirleme içinde ele alınmalıdır.

Hilmi Ziya Ülken'in bu konudaki yargısı önemli:

"... Ahmet Mithat romanlarında eski masal dünyasının yerine koyduğu yeni ahlâkî kahramanlar ve şaşılacak vakalar, onun gerçek bir tip yaratmasını imkânsız hale koyuyordu. Bu yüzden Kemalpaşazade Sait Beyin hücumuna uğradı. Müşahadat da kendi edebi görüşünü savundu. Zola'ya ve hücumuna uğradı. Müşahadat da kendi edebi görüşünü savundu. Zolaya ve onun edebiyat anlayışına hücum ederek. Fakat bu hücumlar, Batı edebiyatının köklerine hücum ederek, yeni doğan bu edebi akımın içinde doğduğu şartları bilerek, onun karşıtı olan akımlara katılarak yapılmış değildi. Güzin Dino'un gösterdiği gibi: "Biz medenî fazileti yabancı hastalıklarla bozulmamış Osmanlılarız. Avrupa romanının ne gibi hastalıkları olduğunu bilmeden romancılıktan bahsederiz. Bunların aynen tercümesi faydalı olmadıktan başka güzel de değildir. Osmanlı tab'ına uygun olması için değiştirerek tercüme usulünü bile ileri götürememişiz" derken, Ahmet Mithat batılılaşmaya en büyük engel bir görüşün içinde bulunuyordu. Bu sathi görüş tarzı, Batının köklerine nüfuz etmeyi imkânsız bırakıyordu ki, o devrin düşünürlerinin çoğunda olduğu gibi Ahmet Mithat'da da kendini gösterir. (Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi. S. 110. 1979)

Güzin Dino da aynı konuda şunları söylüyor:

"Tanzimattan sonra bir taraftan mistik dünya anlayışından tamamiyle köklerini ayıramıyan, diğer taraftan garba, yani ilime bağlı pozitivist görüşü benimsemeye çalışan ve bu iki zihniyet arasında bocalayan veya bu iki temayülü birbirine uydurmaya çalışan sanat ve fikir tezahürlerini Osmanlı cemiyetinde müşahade etmek daima mümkündür. ... A. Mithat, populiste romanlarında halk hikayelerinin ve meddahların tekniğini kullanmıştır; devrin yeni temalarını işlemiş olması, mevzularını eski masalların mistik ve tabiat üstü görüşünden çıkarak yeni bir hikayecilik çığırı açmak istemesi, realisme bahsinde de önemle üzerinde durulacak bir keyfiyettir; fakat muhakkak olan bir şey varsa, o da, artık Osmanlı edebiyatında bir münakaşa konusu olan realizme bahsine de yabancı kalmamak için yazdığı, gerek romanlarında ve gerek fikirlerinde, A. Mithat'ın Avrupa'da gelişmiş olan realisme anlayışı ile hiç bir ilgisi olmadığıdır." (Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru. Güzin Dino. D.T.C.F Yayınları. 1954, S. 15-16)

Yukarıda Ahmet Mithat için verilen yargıları, Recaizade Mahmut Ekrem'i de içine alacak ölçüde, Tanzimat ve Tanzimat sonrası düşünce adamları için yaygınlaştırmak her vakit olanaklı. Koşulların gerektirmesiyle, batıya yönelim duyan, aslında tipik bir Osmanlı olan Recaizade, Yeni Osmanlılar gurubunda yerini alırken, kısa sürede bu guruptan ayrılmış, giderek yazın alanında kapalılığın tipik bir örneği sayılabilecek Servet-i Fünun'un etkin bir üyesi olmuştur.

Tanzimat Döneminin, Genel Toplumsal ve Siyasal Konumu :

1838 Fransız Ticaret Anlaşması ile 1841 Londra anlaşmaları, Fransız İngiliz anamalcılığının, Osmanlı İmparatorluğunun ekonomik odaklarını ele geçirişlerinin ya-

sal dayanakları oldu. Batının anamalcı ekonomik dizgesi, İmparatorluğun hammadde kaynaklarını ele geçirirken, İmparatorluk bu ülkelerin bir tüketim pazarı durumuna düşüyordu. Yayılma, ülkenin kaynaklarını, kalkınma gereksinmelerinin karşılanması yerine, Batı anamalcılığının çıkarlarına yarar getiriyordu. Ürünleri batı sanayi ürünleriyle yarışamayan zenaatlar, gelişme ve büyüme olanağından yoksun kaldılar. Hammadde ve tarımsal ürünler, batı ülkeleri için hazır bir pazar durumundaydı artık. Eş deyişle, ülke halkının artı değeri, yatırım için birikim sağlayacak yerde, batı sanayinin kaynaklarına kapılanıyordu. Bir yandan da, Avrupa sanayisine gerekli hammadde üreten büyük tarım alanlarının yaratılması, hiçbir alana akıtılamayan önemli sayıda insan çokluğu da oluşturmuştu. Tarımsal üretimin ve tekniğin son derece geri bir alt yapı görünümü göstermesi, tarımda yaygın adaletsiz toprak bölüşümü, vergilerin halk tabakasını ezen ağır yükü iç gümrük yollarının büyük ölçüde geriliği, doğal kaynakların yetersiz işletilmesi, 1854'den başlayarak imparatorluğun neredeyse kanına giren borçlanma süreci, törel değerlerin gitgide çözülmesini, rüşvetin güvensizliğin, yoksulluğun yaygınlaşmasını getiriyordu.

Avrupa sanayinin imparatorluk içinde etkinleşmesinin bir sonucu olarak, Osmanlı-Türk toplumunun devlet yapısında liberalleşmeye yönelen bürokratik bir nitelik oluştu. Bu süreçde, bürokrasiyle, arazi sahipleri arasında uyumlu bir işbirliği kuruldu. Gene bürokrasinin liberalleşme süreci, azınlıkların yasal haklarında da yeni düzenlemeleri gerekli kıldı. Tanzimat, I. ve II. Meşrutiyet düzenlemeleri, imparatorluğun, batının sömürü alanına girişinin, belirleyici sayılabilecek sonuçlarıydı. Bu düzeyde, bütün bu düzenleme girişimleri, ülkenin iç dinamiğinden, ekonomik temelinden kaynaklanmayan, bürokratik, siyasal yapıda yüzeysel oluşumlardı. Bu nedenle de, çözüm getiremedi, böylece, kültürel ve günlük yaşama, yapay bir yenilik görüntüsüyle yerleşti.

Aynı süreç, özellikle eğitim ve kültür düzeyinde, batıyla, lifleri kopuk, yalancı bir ilişki içinde olan, hatırı sayılır sayıda, batı özentili aydın sınıfını oluşturdu. Halkın gerçek kültür değerlerinden kopuk, belirgin bir kültür yozlaşmasına düşen kişiler türedi. Kuşkusuz, toplumun kültür kurumlarının, tinsel ve özdeksel kültür bütünlüğünün çatışmasından kaynaklanan, doğal bir sapma görüntüsüydü bu oluşum. Öykünme ağır basarken, batı dizgesi gereğince algılanamıyor, doğru saptamalara geçilemiyordu. Yılların, yüzyılların geleneksel örüntüsü ve iç dinamikten çok, dış dinamiğin zorlamasıyla belirginleşen Batıya yönelişin bu yüzeysel akıntısı, ancak böylesi sonuçlar doğurabilirdi. Sözkonusu romanlarda ortaya çıkan, bu çatlak kişilikli, batı özentili tiplere, böylesi bir toplumsal oluşum çerçevesinde değerlendirmek yerinde olsa gerek.

Tanzimat romancıları, eğitsel ve törel bir yaklaşımla ve yazın yoluyla, köksüz batılılaşma sürecinin olumsuz etkilerini eleştirmeye yöneldiler. Batı anamalcı düzenin kurulmasıyla oluşan Batı romanı, gene böylesine bir etkiyle, Tanzimat romanının temellerini attı. Bir nokta da, alt yapısal, iç dinamikten kaynaklanan değişimler gerçekleşmeden oluşan, bu yeni yazın türünün, Osmanlı - Türk romancılarında bir yığın bocalamaları birlikte getireceği doğaldı.

Araba Sevdasının Konusu :

Recaizade Mahmut Ekrem, Araba Sevdası'nın bir yerinde, romanın konusunu şu tümcelerle belirtmeye çalışır: "Şu hikayeyi teşkil eden vakayi ve ahvalin zaman-ı cereyanı olan bundan yirmi beş, otuz sene mukaddemleri (öncesiyle ilgili olan) Avrupa görmüş bazı gençlerden iptida zerafetperveran-ı kibarzadegana (önceleri yüksek sosyete mensuplarına) ve sonraları hal ve vakitleri ikinci derecede bulunan rical evladının (yüksek memur çocuklarına) sirayet eden alafrangalık illetine hasbelistidat... (Araba Sevdası. Recaizade Mahmut Ekrem. 1944. S. 146)

Bihruz Bey, eski bir Osmanlı Valisinin oğludur. Babasının işi gereği çok il değiştirmiş, bir yerde sürekli kalamamış, bu yüzden de sürekli ve düzenli bir eğitim görememiştir. Böylece, çoğu özel derslerinde, Fransızcaya ayrı bir önem verilip, Arap ve Farsça geri plana atılır. Özellikle, özel ders veren kötü eğitimcilerin etkisinde, Fransız kültürünün gereğince özümlemeden, Fransız dilini yalan yanlış ve özentili olarak kullanmaya yönelir.

Tek çocuk olmasının da, sonucu, aslında şımartılmış, sağlıksız bir eğitim örüntüsü içinde olan Bihruz bey, edindiği bilgileri, üzerindeki süslü yapay giysiler gibi algılar. Fransız hayranlığından kaynaklanan özentili, öykünmeci kişilik özellikleri, davranışlarının ana çekirdeğini oluşturur.

"Mirasyedi beyefendinin kendi sefahatinden başka hiç bir masrafı olmadığı halde her ay eline geçen elli lira kadar bir para o sefahate kifayet etmezdi.

Bu arada idi ki beyin arabi ve farisi hocaları birer birer düçar-ı istiskal olarak konağa gelmemeğe başladılar. Yalnız mösyö Piyer namındaki fransızca hocası beyin mizacına göre şerbet verir kurnaz bir ihtiyar olmakla onun kemakan devamına müsaade ve hatta dört liradan ibaret maaşı altı liraya iblağ olundu. (Araba Sevdası. R.M.E. 1944. S. 13)

Bir gün Bihruz bey, o zamanın en sosyete parkı niteliğinde olan Çamlıca parkında, çok süslü bir Lando araba içinde, Periveş Hanımı ve arkadaşını görür. Periveş hanımın, gerçek kişiliğinden öte, bindiği Lando arabayla birlikte algılanışı, Bihruz beyi sevi tutkunu eder. Sınıfsal bir beğeni duygusudur bu. Öte yandan Bihruz bey, ikirciklidir. Davranışlarındaki tutarsızlık beğenilerine de yansımıştır. Öyle ki, arabayı ve Periveş hanımı ikinci görüşünde, bu kez o "tatlı bakış"ın olmayışı, Bihruz beyde Periveş'e karşı tam tersi duygular oluşturur. Lando araba içindeki kadın, gözünde alçalır, sıradan bir kadın görüntüsüne bürünür. Bu tutumlar, Bihruz beydeki öz değersizlik ve yetersizlik duygularının, somut göstergeleridir.

"Bihruz Beyin böyle sözler söylemeye kalkışması arabadan evvelki iltifata mazhar olamadığı için bir tesel-i mahrulane kabilinden olarak yoksa hakikati halde

o zamana kadar bir kerecik olsun tadını tatmadığı bir meraret-i hasratle birdenbire telamezak olmuş ve bu nasedin netayic-i tabiiyesinden olmak üzere bir tehevvür-ü nagihaniye tutulmuş, gözleri kararmış, efkarı bulanmış idi... (A. g. e. S. 21)

Aynı kişilik özelliği, arkadaşı Keşfi beye ve çevresindeki diğer insanlara karşı, belirgin biçimde gözlemlenir. O arada Periveş hanımın kimliği çizilir. Kimlik, Birhuz beyin bakış açısından verilmeye çalışılırken, hemen ardından, Periveş'in gerçek kimliği, yazarın ağzından sergilenir. Bu yöntem, romanın temel yöntemi durumundadır. Böylece birinci ve ikinci kişi anlatım özelliği arasındaki çelişki, romanın vermek istediği, 'yabancılaşmış kişilerin' belirginleşmesini kolaylaştırır. Örneğin, yazarın birinci kişilik anlatımına göre, Periveş hanım aslında düşkün bir kadındır. Araba da, sadece bir kira arabasıdır. Bihruz beyin yalan dünyasından bütünüyle ayrı, nesnel bir gerçekliktir bu.

Bir süre sonra, Bihruz bey kadınları izler. Konuşmalarını dinlemeye çalışır. Her sözcük her konuşma, Bihruz beyin dünyasında gerçek üstü kılıklara girer, yüceltilir, görkemleştirilir. Kadınla aralarında kısa bir konuşma geçer bu sırada. Bu kısa konuşma arasında tam bir buluşma sözleşmesi gerçekleşecekken, ters bir durum buna olanak vermez. Roman boyunca da, Bihruz bey, bu tersliğin acısını çekecektir sürekli ve Periveş hanımla yeniden bir araya gelememek, onun yalancı dünyasında görkemleştirdiği seviyi, giderek bir düş bir sanrı evreninin boyutlarına kaydırıp, orada yaşatacaktır. Bihruz beyin algıladığı dünya ile gerçek dünya arasındaki çelişki, roman süresince gitgide büyüyecek, Bihruz beyin kimliğinde somutlanacak, toplumsal bir yergi niteliği kazanacaktır.

Tutulduğu bu yalan ve sanrı sevisini, ilkin hocası Mösyö Piyerle paylaşır Bihruz bey. Oysa Mösyö Piyer'in çıkarcı ve rahatına düşkün kişiliği, aslında yalan olan bu seviyi, bu kez sadece bir kullanım aracı, çıkar aracı durumuna sokar.

Bihruz bey, sevgilisine mektup yazmak ister. Amacı, buluşma sözleşmesinin hep ters giden yönünü, düzgün yöne çevirmektir. Aylarca Fransızca kitaplardan, sözcükler, deyimler bulup buluşturur, derler, tümceler aktarır. Çoğu yanlış ve sözüm ona derlemelerdir. Recaizade, romanın bu bölümlerini oldukça ayrıntılı bir biçimde işler. Bihruz beyin, yapay, köksüz, "Alafaranga" özentili kişiliğini, dil bilincindeki korkunç gülünçlüğünü sergilemek için, inceden inceye işler.

Bu kez de, yazdığı mektubu, sevgilisine ulaştırmak için aylarca didinir. Bir aralık mektubun ulaştığını ve okunduğunu sanır. Oysa mektup zarfı bile açılmadan, atılmıştır. Bu süre boyunca, Bihruz beyin evdeki en yakınından, anasından, uşaklarına değin, çatlak kişiliğinin çatışma, yabancılaşma görüntüleri verilmek istenir.

En yakın dostu, Keşfi beyin takılmış adı, 'Yalancı Keşfi'dir. Bihruz beyin yalan dünyasını simgeleyen belirgin bir kişilik durumundadır Keşfi bey. Bir gün, Bihruz beye Periveş'in öldüğünü söyler. Bihruz beyin yalan dünyası, bu haberi hemen benimser, inanır. Kişiliğini yiyip bitiren bir ölüm acısı kaplar içini. Giderek, dinsel, gizemli (mistik) bir yalnızlığa sığınır. Recaizade bu bölümlerde, yani dinsel değerlere sığındığı bu bölümlerde, onun kişiliğine geçici bir olumluluk vermek ister. Artık Bihruz bey, bu kez de, sevgilisinin mezarını öğrenmek tutkusuna kapılmıştır. Romanın uzunca bir bölümü, mezarın bulunması yolundaki serüvenler anlatılır. Ardından Keşfi beyin başka bir yalanına daha inanır. Keşfi bey, kaldığı zor durumdan kurtulmak için rastgele söylediği bir yalandır bu: Bihruz beyin, bir raslantı olarak gördüğü Periveş, Keşfi beyin yalanına göre, ona çok benzeyen kardeşidir.

Romanın sonunda, Periveş'in kardeşi sandığı gerçek sevgilisiyle konuşur Bihruz bey. Bu romanın, Bihruz beyin çocuksu dünyasında uğradığı son trajik görüntüdür. Bihruz beyin, acınası, gülünç ve iyice yoksanmış kişiliği, çırılçıplak ortadadır artık. Acı ve tükenmiş bir kişiliğin, bitimidir bu sonuç. Osmanlı kültür değerlerinin çatlaklığını anımsatan bir sonuçtur tıpkı.

Romanın Düşünce Yapısı :

Araba sevdası, Osmanlı-Türk toplumunun, batılılaşma sürecindeki, kültür çarpıklığını eleştirmek amacıyla yazılmıştır. Olumsuz tipler, olumlu tiplerin yanında, hep bu amaçla sergilenmek, gösterilmek istenmiştir.

Bu amacın kökeninde ise, doğu değerlerine, Osmanlı - Türk toplumunun geleneksel değerlerini korumak kaygısı yatar. Böylece, yüzeysel doğu-batı çelişkisi geliştirilmeye çalışılırken, bir çeşit doğu şovenizmi boyutunda, her türlü yeniliğe ve değişmeye karşı bir tavır oluşturulur. Ahmet Mithat'ın Rakım Efendi olumlu tipinde ve Recaizade'nin Bihruz bey olumsuz tipinin arkasında hep bu yaklaşımın niteliklerini bulmak olanaklıdır.

Osmanlı bürokrat ve giderek burjuva sınıfının Tanzimat, I ve II. Meşrutiyet köksüz düzenleme girişimleri, toplumun törel değerlerinde gerçekten de önemli çatlamalara neden olurken, bütün bu girişimlere bir çeşit antitez olarak gelişen gerici ve tutucu akımlar, sonraları panislavizm ve pantürkizm boyutlarında kendini daha bir sistemleştirerek var etme yoluna gidecekti. Ziya Gökalp'in, bu doğu-batı çelişkisini, "Hars ve Medeniyet" ikilemiyle son derece yapay ve bilim dışı bir yaklaşımla çözme girişimi de çözümsüzlüğe yeni bir halka getirecekti.

Faşizm; dün ve bugün, Osmanlı bürokrat ve burjuva sınıfının bu köksüz ve biçimsel yenileşme girişimlerinin çözümsüzlüğünü çok kullandı, giderek de kullanıyor. "Kendimize dönmek", "Taklitçiliğe paydos" sloganları, Tanzimattan, Jön Türklere değin uzanan ve temelinde batı emperyalizminin güdümleştirici süreci saklı oluşumlarının saptırılmış birer yansıması, birer sonucu olsa gerek.

Oysa sorun ekonomik bir temelde gelişiyordu, batı emperyalizminin Osmanlı-Türk toplumunun ekonomik odaklarına sızışının, üst yapısal alana yansıyışının ürü-

nüydü bütün bu olanlar. Üstelik, Osmanlı-Türk halkı bütün o yenileşme girişimlerinden çok uzaktı, gitgide yoksullaşmasının, gitgide bürokrat, burjuva ve aydın sınıfından kopuşunun hıncını, "batı taklitçiliği" gibi, alabildiğine soyutlandırılmış ve maddî temellerinden yoksunlaştırılmış bir kavramdan alır oldu. Bugün nasıl, emperyalizm ve kapitalizm'in pisliğine, sömürücülüğüne karşın, dinsel kurumlara, değerlere sarılmak tavrı geliştirilmek isteniyorsa, halk kitlelerinin devrimci potansiyeli böylece saptırılmaya çalışılıyorsa, kuşkusuz o zamanların halk bilinci de batıyı, batı değerlerini tümüyle yadsımak yönünde kullanıldı. Temeldeki emperyalist olgu ve sınıfsal köken unutturulmaya, gözden saklanmaya çalışıldı.

Recaizade ve Hüseyin Rahmi'ye değin ulaşan bütün o "batı taklitçiliği" kavramını işleyen yazarlar, işin özündeki ekonomik oluşumların sonuçlarını göremedikleri ve Batıyı olsun, doğuyu olsun, tinsel ve özdeksel kültür bütünlüğü, giderek sınıfsal temelleriyle yakalayamadıkları için, özellikle de faşist çevrelerce çok kullanılmış ve giderek sahip çıkılmışlardır.

Aslında Recaizade'nin gerçekçiliği romanında anlattığı tipleri sınıfsal konumları içinde verilmesine engel değildi. Gerçekten de, Araba Sevdasındaki bir çok tip, sınıfsal yapılarıyla romana yansır. Örneğin Bihruz bey, Keşfi bey Osmanlı bürokratlarının çocuklarıdır. Bunun yanında, Kondoraki, Arnavut, Yahudi, Ermeni, Laz tipleri, hem sınıfsal hem de Osmanlı toplumunun etnik yapısını yansıtan tiplerdir. Bu belirlemeden çıkan işin ikinci yönü ise, tıpkı Osmanlı-Türk toplumunun, emperyalizmin kucağında oyuncak olması gibi, bu oyuncak olmanın sorumluluğunu taşıyan işbirlikçi Osmanlı yönetici - bürokrat tabakanın giderek kültür yabancılaşması ve çatlaması olayını yaşamış olması gerçeğidir. Yani öykünmeci olan Osmanlı-Türk toplumunun bütünü değil, yönetici, bürokrat, burjuva tabakasının ta kendisidir.

Bu bilimsel gerçeği görememe, Tanzimat, Meşrutiyet ve Servet-i Fünun yazarlarının ve düşünürlerinin en tipik özelliği olsa gerektir. İşin sınıfsal gerçeği unutulduğunda, sağlıklı ve bilimsel çözümlemelere girişip, sonuçlara varmanın olanağı yoktur. Kuşkusuz bunun temelinde de, bütün bu yazarların ve Recaizade'nin kendi sınıflarının yazarları olma özelliği yatar.

Romanın Teknik Yapı Özellikleri :

Araba Sevdası, romantizm kalıntılarından büyük ölçüde arınmış, gerçekçi bir romandır. Bu gerçekçiliğin ana unsurlarını şöyle sıralamak olanaklı.

● Romanda betimleme unsuru, içerikle uyum içindedir. Çok az fazlalık özelliği gösterir. Sade ve abartmadan uzak betimlemelerdir bunlar.

● Roman anlatımında, üçüncü kişi boyutunda, nesnel bir anlatım sözkonusudur. Olaylar kendi nesnel süreçleriyle akıp giderler. Gene nesnel akıntılarıyla birbirlerine bağlanırlar, sağlam ve tutarlı bir örgü yapısı oluştururlar. Buna karşılık, bu nesnel anlatımın yanısıra, yazarın işin içine karıştığı, olayların doğal örgüsünü açıklayan, netleştirmeye çalışan, yazarın kendi anlatımını görürüz. Özellikle her olayın arkasından, yazar konuşur, olayları kristalize eder. Olayların birbirine bağlanmasına yardımcı olur. Bu özellik çağdaş romanın özelliklerinin oldukça dışında bir unsur olarak kabul edilse bile, Araba Sevdasında hiç de yapay bir nitelik göstermez. Tersine özgün bir anlatım özelliği olarak göze batar.

● Bireylerin kişilikleri, çokcası doğal süreçleri içinde, gene doğal davranışlarıyla, yapıp etmeleriyle belirginleştirilmeye çalışılır. Kişilikler nesnel davranış örüntüleriyle ortaya çıkarlar.

● Olaylar neden sonuç ilişkisi içinde, iç içe bağlantılar halinde örülüp giderler. Her olay, daha önceki olayın içinde pişer, olgunlaşır ve ona bağlı olarak serpilip gelişir. Bu yüzden olaylar arasında kopukluk, belirsizlik, yapıya uymayan fazlalık özelliği göstermez. Araba Sevdasın'da olayların kuruluşlarının ve bağlanımlarının ayrı bir ustalık niteliği taşıdığını belirtmek gerek.

● İç konuşmalar; dış, nesnel konuşmalardan asla kopuk ya da yapay bir görüntüde değildir. İç ile, dış gerçek birbirleriyle sürekli ilişki ve bağlanım kurgusuyla romanın temel tekniklerinden birini oluşturur.

● Romanın örgüsü, sağlam planlanmış, tutarlı mantıksal bir özle, başından sonuna akıp gitmektedir.

● Kişilerin duyarlıklarında ya da psikolojik çözümlemelerde çok az abartma unsuru belli belirsiz sezilir. Her kişinin, romanın her kesimindeki davranışında gerçekten bir tutarlılık vardır. Böylece kişiler, olanca nesnel konumlarıyla olaylar içinde yerlerini alırlar.

● Romandaki her tip, Bihruz beyin olumsuz kişiliğini pekiştirmek, onun yalan dünyasının boyutlarını daha da belirginleştirmek amacıyla, bir çeşit araç olarak kullanılmıştır. Böylece romanın temasıyla, Bihruz bey ve diğer tipler birbirleriyle bağımlı bir bütünlük oluştururlar.

Sonuç :

Araba Sevdası, çağının yapısı içinde, gerçekten başarılı gerçekçi bir roman örneğidir. Romanı roman yapan özelliklerin bir çoğunu kendinde barındırmaktadır. Recaizade'nin anlattığı olaylara yaklaşımını bir yana bırakırsak, gerçekçi boyutu gerek biçim gerekse öz yönünden gerçekten başarıyla kullanmıştır. Özellikle roman örgüsünde geliştirdiği teknik, birey-olay, olay-tip ilişkiler bütünlüğü, bugün bile romancılarımıza örnek olabilecek bir çok unsuru içinde taşımaktadır.

Türkiye'de roman geleneğinin ve terminolojisinin kurulmasında, bu ve benzeri romanların incelenmesinin önemli yararlar getireceği inancındayız.

deneme

Sanatın Gerçek, Güzel ve Yararlıyla İlgisi Üzerine

Prof. Dr. Türkkaya Ataöv

1906 - 1911 yılları arasında doğarak üç çeyrek yüzyıldır resmimize katkıda bulunmak isteyen yaşlı kuşaklara, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mezunları Derneği genç yöneticilerinin bir saygı simgesi olarak düzenlediği "İkinci Karma Plâstik Sanatlar Sergisi"nde "Sanatın Gerçek, Güzel ve Yararlıyla İlgisi Üstüne" başlığıyla özetleyebileceğim bazı düşünceleri sunmak istiyorum.

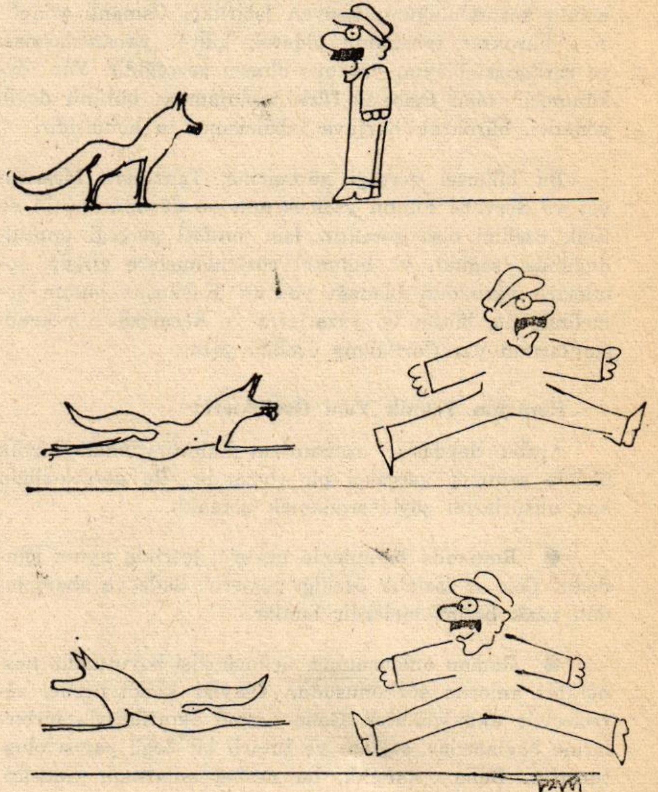
Önce, sanatın gerçekle ilgisi hakkında: Bazı estetikçiler sanatsal yaratıcılığı yaşamın bir yansıması değil de, yalnızca sanatçının ya da onun bilinç-altının öz-anlatımı olarak kabul ederler. Bunlardan biri, **Problems of Art** (Sanat Sorunları) ve **Feeling and Form** (Duygu ve Biçim) adlı kitapların yazarı Amerikalı Susan K. Langer şöyle diyor: "Sanatta herşey yaratılır; gerçekten hiçbir şey aktarılmaz."

Sanattaki imajlarla yaşam gerçekleri arasında niteliksel bazı farklar tabii ki olacaktır. Ancak, yanlış olan, ikisinin apayrı iki doğaya sahip oldukları inancıdır. Kendini ülkemiz siyasal yaşamının önünde sayan biri, gazetelere başlık olan konuşmasında, "ressam olacaktım, kendimi topluma vermeyi yeğledim" anlamına gelen bir açıklamada bulunmuştu. Gerçekten, pek basit olarak söylenmiş olan bu görüşlerin daha bilgece görünümlü biçimleri de vardır. Aynı yaklaşımı bu yüzeysel ifadelerden alıp kendi anlayışı içinde "felsefi" noktalara götürürsek, şunu söyleyebiliriz: Kant'ı ve Hegel'cileri izleyenlere göre sanatın temel ilkesi fantaziden ve hayalden doğar, yani köken, kişi aklının ve bilincinin kişiye özgü özelliklerinde yatar. Bu kavramlar değil geçen yüzyılda daha da önce sınırlı tarihsel perspektifi olan maddecilerce bile reddedilmişti. Aragon bunların durumlarını hiçbir şey demeyen sanat üretmede birbirleriyle yarış ettikleri yargısıyla özetliyor.

"Gerçeği araştıran bilimdir; sanatın işi ise başkadır" sözünü de işitiriz. Oysa, bilim de, sanat da gerçekle ve insanla aynı biçimde ilgilidir. Sanat dünyanın estetik algılanmasında saklı objektif kuralların ışığında evrenin tümü ve her yanı hakkında değerlendirmeler yapar. Yaşamın türlü görünümleriyle, insanın başkalarıyla ve dünya ile etkileşimiyle ilgilidir. Toplumun özündeki gerçeği, o toplumu temsil eden somut kişiler ve olaylar elile ve mutlaka estetik kaygıyla verir.

"Ressam olacaktım, ama kendimi topluma vermeyi yeğledim" sözünde ifade olunan düşünce iflâs edeli birkaç yüz yıl geçti. Ancak, yaşamdan herkes aynı şeyi anlıyor mu? Örneğin, demokrasi düşmanlarına karşı tutumuyla haklı övgüler kazanmış olan Camus bile **Le Mythe de Sisyphe: Essai sur l'absurde** adlı yayınında yaşamın, ölümü beklemekten ibaret olduğunu söyleyerek amaçsızlığını savunuyor. Yaşam kötüymüş, başka türlü de olamazmış! Yaşamın kötüsü var, olmasına. Bazılarımız bu kötü yanı daha fazla gördüklerini haklı olarak söyleyebilirler de. Nazi toplama kampını anlatan Apitz ve Beyer'in filmini anımsayalım. Faşizmin kurbanları, ölürken bile, pek yakında bir gün cellâtlarının düşeceklerini görür ve bize gösterirler. Sanatın tabii ki hedefi vardır. Yaşamın kötü yanını yansıtmak da sanatın amaçları içindedir.

Bu sözlerle sanattan uzaklaşıp toplum bilimin ya da tarihin gereklerine yaklaştığımızı savunacaklara Balzac, Zola, C. Bronte ve Thackeray'nin sosyo-politik gerçekleri çağdaşları olan siyasetçiler ve tarihçilerden daha fazla



yansıttıklarını hatırlarım. Stefan Zweig, uygarlık bir anda yıkılsa, tüm belgeler ortadan birden kaybolsa, fakat yalnız Frans Masereel'in baskıları ve karakalemleri kalsa, bu yapıtlardan çağımız insanının nasıl yaşadığını ve yüzyılımıza nasıl bir ruhun egemen olduğunu anlayabileceğimizi söylüyor. Bizde bir Günsür, bir Karaca, bir Burak, bir Keskinok, bir R. Aydın, hattâ genç Aydoğdu daha birçokları için aynı şey söylenemez mi?

Burada kullanılışıyla "gerçek" sözcüğünden sadık bir kopya kastedilmiyor. Örneğin, bir tabloda Atatürk'ün giysilerindeki tüm ayrıntılar vardır da, kendi yok sayılabilir. Anders Zorn'a portresini yaptıran koleksiyoncu Savva Mamontov düğmelerinin eksik olduğunu söyleyince, şu yanıtı almış: "Ben ressamım, terzi değil!" Ruhi Bey'in Ertuğrul Yatının Dolmabahçe önüne gelişini anlatırken halkın coşkun karşılayışını gösteren ama Atatürk'ün hiç görülmediği ünlü tabloda Atatürk bazı portrelerinden çok daha fazla yok mudur?

Bir sanat yapıtında yaşamdan olmayan bir masal da yer alabilir ve estetik yönden ikna edici, giderek "gerçekci" sayılabilir. Hamlet'in babasının ruhuyla konuşması ya da Faust'un Şeytanla anlaşarak birden gençleşmesi bu yapıtları gerçek-dışına itmez. Londra'nın sisi kendi başına bir sanat değildir; ancak Turner'in elinde öyle olur. Bir oyunun iki perdesi arasında birkaç yılın akışı da gerçek ölçüsünü zedelemez. Japon Kabuki tiyatrosunda sahne dekoru oyun sürüp giderken değiştirilir de seyirci gördüğü halde farketmez. Ve insanlar yalnız operada şarkı yoluyla konuşurlar. Fethi Arda'nın evleri gecekondu çevresini ressamca anlatır, Nuri Abaç'ın "Karagöz serileri" baştan aşağı çağdaştır. Gerçek sanatsal anlatıma, mimarlık dışında, böyle yansır.

Ne var ki, genelde yalnız gerçekci oluş da yeterli değil. Yaratıcılığın sanat diliyle, daha ayrıntılı olarak, belirli sanat alanlarına özgü ilkeler çerçevesinde yansıması gerekir. Sanat dalları akrabadır ama, Goethe'nin dediği gibi, bazan birbirine zararlı ilham kaynağı da olurlar. Önce, birini yapan ötekini de aynı ustalıkla yapacağını sanabilir. Ama herbirinin özelliği, ona göre de avantajları var. Doğanın çeşitli güzelliğini hiçbir sanat dalı resim kadar gösteremez. Ama insanın heyecanını müzik derecesinde etkileyecek öğelerden de yoksundur. Yazının olanakları çok geniştir ama pantomimin daha etkili olduğu durumlar da bulunacaktır. Zaten, resim ve yontunun olanakları müzikte, şiirinki fotoğrafta olsaydı, herbirinin ayrı ayrı gelişmesine gerek kalmazdı. Şevçenko ve Tagore resim da yaparlardı; hele ilki bir hayli iyiydi. Ama her ikisi de ozan olarak bilinir vebilinmelidir. Bir hikâyeci yazdığını sahneye de uygulamayı deneyecekse, tiyatroyu iyiden iyice öğrenmeli. Bu yapılmayınca, bir gazete yazısını sahne yapıtı diye izlemek zorunda kalıyoruz. Figür yapmak isteyen bir gence anatomide çalışmasını önerdiğimde, o figürün zaten hastalıklı birini simgelediğini söyleyerek zor ama zorunlu yola girmekten kaçınacağı anlaşıldı. Oysa, büyük Kokenkov yontucu arkadaşlarına yalnız iskeletteki kemikleri değil, kalbin çalışmasını da iyice öğrenmelerini salık verir. Başka bir gence de renk bilgisi edinmeyi önerince, "bende çok iyi renk olduğu kanısındayım" diyerek sözü de kısa kesti - ve sanırım "ressamlık yaşamını" da üç çeyrek yüzyılı doldurmuş olan yaşlı sanatçılarımız da şu düşünceye katılacaklardır sanırım: Öğrenilmesi gerekenleri öğrenmeğe zahmet etmeden bir şey yapılamaz; bu, resim için de böyledir, öteki sanat dalları için de.

Hattâ, iç dekorasyondan resme geçişin yolu üstünde bile tehlikeler olabilir. Bu farklılıklar önemli olmasaydı, sinema çıkınca tiyatrolar kapanır, fotoğrafın gelişmesiyle resim dururdu. Bunlar birbirini zenginleştiren sanat

Haydar'ın Türküsü

Adım Haydar'dır abiler
Soyadım Işık,
Işık dediysem
İkiyüz mumluk elektiriktir tepemde
Gün ne ki
Güneş de ne..
Babam benim soğuk demirci
Habire büker, çekiçler demiri.
Çok parmaklıdır babam
Sayamazsın parmaklarını.
Bu yüzden yanıktır yüzüm abiler
Bu yüzden şafakla başlar maceram
Haftalık yüzelliye
Gültepe - Mecidiyeköy arasında.

Acar işçisiyim yiğit ve rezil filmlerin.
Öbür çocuklarınki gibi değil ellerim
Hep geciken bir şeyler var içimde
Bunu bilirim.
Karbondioksidi liseden değil
Stüdyodan bilirim.
Negatfi negatife bağlarım
Hani rahat koltuklardan seyrederler ya
filmleri abiler
Bunu da..
Bir de UMUT'u bilirim, Yılmaz'ın
Biz yıkadık da...

Sigaraya bağlamadım daha, yaşım az
Başlamak da istemem
Ama güzel kızlardan çakarım biraz.
Ondördümdeyken şimdi ben
Şimdi gökte balonlar, uçurtmalar
Dupduru çamaşırlar gibi asılıyken
Ve bir leke halinde dururken beynimde
Ekmeğin tükenmesi evde
Unutur muyum abiler.

Ali Hikmet

biçimleri olabilir ama, herbirinin değişik artistik hedefleri vardır.

Burada hatırlamalı ki, değişik sanat dalları birbirinden farklı biçimde gelişti — eski Yunan'da mimarlık ve heykelin, Rönesansta resmin, On-dokuzuncu Yüzyılda edebiyatın ileri gitmesi gibi. Ve zaman zaman sanat toplumsal gelişmenin önünde de gidebilir. Klâsik Dönem ve Rönesans'ın Modern Çağ'ın birçok yapıtını geride bırakmasına karşın, bu iki dönem sonraki toplumsal gelişme aşamalarının gerisinde kalmıştır. Bugün, televizyona yeni bir sanat türü diye bakanlar var. Toplum ve teknoloji buna yenilerini de ekleyecektir. Demek ki, her sanat dalı özgünlüğünü koruyor. O sanat dalına adım atanlar bu kişiliğe saygı göstermek zorundadır.

Yapılanların güzel olup olmamasına gelince: estetik insanın gerçek dünyayı artistik kavrayışının, sanatın gelişme kurallarının ve bu kurallar çerçevesinde yaratıcılığın bilimidir. Ancak, estetik teori tarihi içinde bu kavramı «güzel» ile birleştirmiş olmak da bir rastlantı değil, çünkü güzel estetiğin önemli bir sınıflamasıdır.

Yılların Yağmurların Altındayım

yılların yağmurların altındayım
rüzgarların sevdaların çınarı altında—
sarhoşum yanıyorum..
İhanetler soygunlar çağı
gelip geçti sırtımdan
Tarihsizim/evet—
sevgi diye bir şey yok artık
bağışlama hiç yok/

unutttum
unuttum günlerin adını
ali miydim aleksi mi ivan mı
neydi
o yalnızlığım
o öfkem
paçavralar içinde savrulan cismim

gurbet yaşadım ben
kendi yurdumda
acıların ve mülkün çınarı altında...
bunu unutmam......

Aziz Sıvaslıoğlu

Güzelin özünü tanımlamak güç iş, çünkü birbirine benzemeyen güzellik çeşidi var. Ama bu güzelliği tanımak, ondan duygulanmak ve onu yaratmak için, estetik algı ve potansiyelin gelişmiş olması gerek. Gözün ya da kulağın güzeli saptaması, herşeyden önce, bir sosyo - tarihsel deneyden ötürüdür. Yalnız biçim ve rengi değil, oran, simetri, uyum, ton ve maddenin plâstik değerlerindeki güzelliği görmek bir birikim, bir miras sonucudur.

Sanat güzellikle uğraşan bir alandır ama gerçek dünyada yalnız güzel olanı değil, yaşamın sınırsız çeşitlerini, güzeli de, çirkini de yansıtır. Güzel olan sadece Rafaello'un Sistine Madonnası değil, Rembrandt'ın biçimleri bozulmuş yaşlı kişileridir de. Shakespeare'de güzel karakterler Juliet ve Ophelia'dan başka, kötü Iago ve Shylock'tur da. Güzel ya da çirkini güzel biçimde saptamak, insan üstündeki etkisini arttırmak, güzelden zevk alma gereksinimini duyurmak... Sanat hazinelerindeki bunca yapıt güzelin yalnızca güzel şeyleri yapmak olmadığını kanıtlıyor. Güzeli yansıtmak ile herhangi bir şeyi güzel yapmak ayrı ayrı şeyler. Kırkıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisinde Aydın Ayan'ın derece alan yapıtı yaşamın çirkin yanını güzel biçimde veriyordu. Asıl çirkin olan, derece alan bu yapıtı devlet dairesine almamaktır.

Tristan ve Isolde hikâyesini Orta Çağlar'ın bir ozanı yalnızca lirik bir yaklaşımla anlatmıştı, ama Rönesansın büyük ustası Shakespeare Romeo ve Juliet'i Montague ve Capolet ailelerinin feodal çatışması içinde daha güçlü verir; Desdemona çevresinde oluşan aşk öyküsüne de tüm erdemlerle donattığı zenci Othello dokusunu katması gibi.

Iraklı ressam dostum Nuri Er-Ravi yıllarca önce anlatmıştı. Eski Başbakan Nuri Said Paşa onu ve arkadaşlarını tutuklattırdıktan sonra cezaevine kadar gelip, «Bağdat'ta bukadar saray, bunca güzel şey varken, neden toplumun çirkinliklerini resmedersiniz?» diye sorar. Asıl mesleği İngiliz ajanlığı olduğu için el altından dokundurduğu Türkiye'yi ziyaret isteği Atatürk tarafından 1930'larda reddedilmiş olan Nuri Said sanattan bukadar anlar!

Oysa, önemli olan herhangi bir şeyin estetik ideal açısından yansıtılmasıdır. Bu yansımada sanatçının yaşamın ortasında, yurt ve dünya olaylarının önünde takındığı tutumun belirleyici bir rolü var. Sanat insanlık için ileri götürücü idealleri reddettiği oranda, en önemli özelliği olan güzellikten uzaklaşır. İleriye yönelişin yaşamın temel gerçeği olduğu hatırlanırsa, ilerici ideallere sırt dönmenin yaşam gerçeğini saptırmış olduğu sonucu da çıkar. Alman yontucu Fritz Cremer'in bir sözü var: «Güzel sanatlarda bazı yapıtlar herzaman gerçekçi değil, ama gerçeğe bağlı sanat herzaman güzel.» Son olarak, düşünceleriyle çağdaşımız Shakespeare'in bir sonesindeki şu beyti anımsayalım:

«O! How much more doth beauty beauteous seem
By that sweet ornament which truth doth give!»
(Güzellik gerçeğin sağladığı o tatlı süsle
ne denli daha güzel görünüyor!)

deneme

Edebî Çeviri Sorunları Üzerine

Doç. Dr. Hüseyin Salihoğlu

Çevirinin kuramsal sorunlarına Türkiye'nin dil ve edebiyat çevrelerinde son yıllarda daha çok eğilindiği izlenmektedir. "Tercüme Bürosu" ve Türk Dil Kurumu'nun çalışmalarından sonra bu sorun Bağlam dergisinde ilk kez bilimsel düzeyde ele alınmış ve konu ile ilgili yazılar çeviribilim başlığı altında toplanmıştır. Çeviriye gösterilen böylesine ilgi onun düşünce yaşamımızda ne denli önem taşıdığını göstermesi bakımından kuşkusuz büyük değer taşır. Çeviri yapıldığına göre kuramı da olacaktır. Geç kalsak bile onun üzerine biz de tartışacağız. Yüzyıllardan beri değişik dili konuşan halkların düşüncelerinin başka dili konuşan halkların düşünce dünyasına çeviri yoluyla girdiğini, edebi türlerin, estetik görüşlerin ve kuramların hep çeviri sayesinde dünya üzerinde yaygınlık kazandığını, fikir etkileşiminin, fikirlerin evrensellik kazanmasının bu sayede olduğunu düşünürsek çevirinin yararlılığı konusunda tartışmaya bile gerek kalmaz. Gerek kalmaz diyoruz, çünkü çeviri ediminin temelinde hem ulusal dil ve ulusal duyguların canlandırılması fikri yatar hem de başka halkların ulusal karakterlerine duyulan merak. Öte yandan bu bağlam içinde ezilen, sömürülen toplumların önce birlik ve bağımsızlık istediklerini, ezilmişlikten kurtulmak için fikirsel gereksinimlerini çeviri aracılığıyla tamamladıklarını göstermek olasıdır.

Türk düşünce yaşamında Tanzimat, batı kültüründen yapılan çevirilerin başladığı devirdir ama, 1961 Anayasası'nın kabulünden sonra çeviride eskiye oranla birkaç kat fazla denecek kadar büyük bir artış görülmüştür. Gerek Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar gerek Cumhuriyet devrinde kimi fikirlerin çeviri yoluyla bile olsa açığa vurulamaması, çevirinin fikir özgürlüğü ile ne denli yakından ilgili olduğunu göstermeye yeter. Fikirlerin sansür edilmesi kuşkusuz yalnızca Türk düşünce yaşamı için geçerli değildir. Fikir özgürlüğü olmayan bir ülkede çevirmenin çeviri yapma özgürlüğünden iki noktada yoksun olduğunu görmekteyiz: a) İlgi duyduğu fikirleri yansıtan eseri hiç ele alamamakta, b çevirisini yaptığı eserde dile getirilen belli fikirleri hakkıyle açığa vuramamaktadır. Sonuç olarak fikir özgürlüğü olmayan ülkede özgürce çeviri yapma olanağı da yoktur.

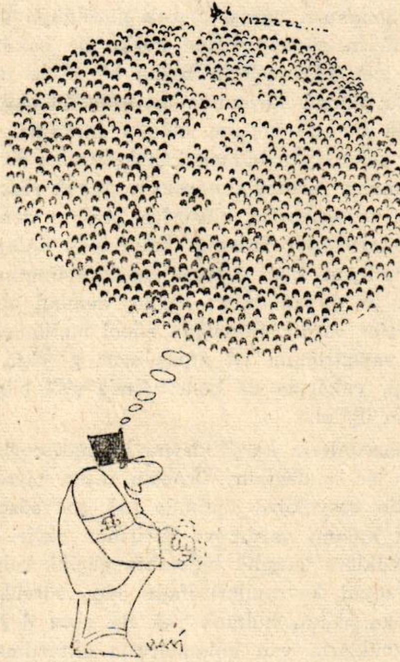
Çevirmen yazarlık onurunu taşımaz. Nedense çevirmenliğe yüzyıllardan beri ikinci sınıf bir meslek olarak bakılmıştır. Günümüzde bile güya düşünsel olmayan, başkalarına ait fikirleri hiçbir katkıda bulunmadan salt kulak-göz yardımıyla alıp ağız-kalem yardımıyla aktaran zanaatsal bir uğraşı biçimi gören çevrelerin varolduğu yadsınamaz. Oysa çeviri sözcüklerin salt yüzeysel anlamlarını amaç dile aktarmaz; özellikle edebi çevirinin dil bilgisinden başka bilgi ve yetenekleri de gerektirdiği, yaratıcı sanatsal bir uğraşı olduğu unutulmamalıdır. Yani çeviri bir zanaat değil, bilgi kuramı ile ilgili fikirsel bir uğraşıdır. Ama bu fikirsel uğraşı zanaatsal uğraşı olarak görüldüğü sürece yapılan çevirilerin güvenilirliğine kuşku ile bakılacaktır.

Çeviri için düşüncelerin başka bir dilde taklit edilmesi sorunu olduğu söylenirse de, araç dil olduğuna göre öncelikle bir dil sorunu olduğu tartışma götürmez. Sağlıklı bir çeviri yapabilmek için kuşkusuz dil biliminin tüm dallarından yardım alınacaktır. Ancak sözcükler anlam, biçim ve seslerden oluşurlar. Anlam denilince bir sözcükte yalnızca bir anlamın bulunduğu anlaşılmamalıdır; bir sözcüğün kimi zaman esas anlamının yanında yan anlam ya da anlamları vardır, sembol olarak kullanıldığı yerler vardır. Sözcüğün edebi metin içinde hangi anlamı yansıttığının iyi anlaşılması gerekir. O halde çeviri edimi, yukarıda da belirttiğimiz gibi bilgi kuramı ile yakından ilgilidir.

Kimi sözcüklerin karşılıklarını bulmak çevirmen için hiç de zor bir iş değildir. Örneğin insan biyolojisi alanında, kültür sosyolojisi alanında pek çok sözcüğün her dilde ortak anlamı vardır ve çevirmen çeviri yaparken bu tür sözcüklere karşılık bulmakta güçlük çekmez. Buna karşın soyut kavramları ifade eden sözcüklerin her dilde tam karşılığını bulmak pek de olası değildir. Öte yandan sözcüklerin yan anlamlarının aktarılmasında da güçlüklerle karşılaşılabilinir. Çünkü bir dil belli bir dünya görüşünü yansıtır. Bir dilde yansıyan dünya görüşünün başka bir dil aracılığı ile yansıtılmasının ne denli zor bir iş olduğuna Jost Trier değinmiştir (1). Bir kültür dünyasında oluşan belli bir kavram başka bir kültür dünyasında aynı önem ve duygularla ifade edilmeyebilir, çünkü sözcüklerin yan anlamları değişik kültürlere göre farklı olabilmektedir. O nedenle değişik dillerde kullanılan belli sözcüklerin içerik yönünden birbirini tam olarak karşılayamamaları doğal sayılmalıdır. Örneğin kaynak dildeki bir sözcüğün ifade gücü amaç dile çevirildiği zaman gücünden bazı şeyler yitirebilmekte, ya da gereğinden fazla bir güce erişebilmektedir.

Çevirisi yapılacak olan eserde yazarın ne gibi bir konu ile nasıl bir mesaj vermek istediğinin anlaşılması biraz da yorumlama işidir. Yorum yapabilmek ise konu ile ilgili önceden belli bir bilgi birikimini gerektirir. Yorum derken, çeviri edimi eşittir yorumlama, demek iste-

miyoruz, ama insan ancak anladığı şeyin yorumunu yapabilir. Her insanın dünya ile ilgili tasarımı kendi dili sayesinde önceden belirlenmiştir. Tarihsel gelişme ise değişik dili konuşan toplumların bünyesinde farklı biçimde olmaktadır. Sözgelişi düşünsel ve dinsel bakımdan değişik hukuk kuralları, din, ahlâk, estetik kuralları gibi her toplumun kendine özgü etnografyası vardır. Çevirisi yapılacak olan edebi eser, değişik özelliği olan düşünce dünyasının ürünü olduğundan amaç dile çevirirken, amaç dilin toplumuna, okuyucusuna aktarırken bu değişiklikler ve farklılıklar dili aşan sorunları gündeme getireceklerdir. O halde kaynak dildeki metnin tam olarak özümlenebilmesi, o metnin ait olduğu kültürün de iyi tanınması, bilinmesi ile sağlanır. Kaynak dili konuşan toplumun yaşamı, uygarlığı, olanak varsa o toplumun tüm etnografyası tanınmalıdır. Bu bilgilere sahip olunmazsa ne olur denecekse, ne olduğunu ya da ne olabileceğini aşağıdaki örnek gösterecektir :



Çağdaş Alman yazarlarından Heinrich BÖLL'ün **B i l l a r d u m h a l b z e h n** adlı romanını 1972 yılında iki ayrı çevirmenin Türkçeye aktardığını görmekteyiz. (2) Böll romanında 1935 Almanyasında nasıl bir terör estiğine açık bir biçimde değinmemiştir. Ama romanın kahramanı Faehmel, Schrella'ya yahudi olup olmadığını sorunca şu yanıtı alır : "Wir sind Laemmer, haben geschworen, nie vom Sakrament des Büffels zu essen." Harmancı, çevirisinin 54. sayfasında bu yanıtı Türkçeye aşağıdaki biçimde aktarmıştır : "Biz kuzuyuz, diye cevap verdi Schrella. Ayinlerde ağzımıza canavarın kutsal ekmeğini koymamaya yemin ettik." Bozdoğan ise çevirisinde özellikle "S a k r a m e n t d e s B ü f f e l s" tamlamasını Türkçeye aktarmayıp dipnotu ile açıklamayı yeğlemiştir. Açıklamada şöyle denilmektedir : "Manda yortusu. Mandanın kurban edildiği bir dinsel tören."(3) Bu kavramla ilgili bulunan kimi yerleri Harmancı zaten Türkçeye aktarmamıştır. (4) Burada "Laemmer" (kuzular) sözcüğü barışçı ve itaatli insanları simgelemektedir. Savunmasız olan bu sürünün çobanları ise koruyuculuk görevini yüklenirler. Esasen Hıristiyan olan bu azınlığın karşısında m a n d a s ü r ü s ü olan bir kitle vardır ve önüne geleni çiğneyip geçmektedir. Wilhelm Duwe'nin de belirttiği gibi yazar bununla o zamanın rejiminin sabırsızlığını, zorbalığını ve akıl dışılığını sembolize etmiştir. (5) O, hem de "Sakrament des Büffels"in yalnız tadına bakmakla kalmayıp bizzat onun sayesinde yaşayanları da sembolize etmiştir.

"Sakrament des Büffels"i anlayabilmek için çevirmenin Almanca ve Türkçe dillerini bilmesi zorunluğunun yanında (bunu zorunlu görüyoruz, çünkü çeviriler kimi zaman eserin başka bir dile yapılan çevirisi üzerinden Türkçeye aktarılmaktadır, sonuç olarak da pek çok yanlışlıklara neden olmaktadır) Hıristiyanlığı, bu dinin Katolik mezhebini, ayinlerinin özelliklerini, oradaki İsa - çoban ilişkisini, Heinrich Böll'ün bir Katolik olduğunu, 1935'lerde Almanya'da ne tür bir terörün estiğini de bilmesi gereklidir. Bunlar bilinmedikçe eser anlaşılamaz, yorumlanamaz ve sonuç olarak sağlıklı bir çevirisi de yapılamaz. Çeviri yapan kişi de bir okuyucudur, eserin yaratıcısı değil. Amaç dilin okuyucusuna eseri tanıtmadan önce onu kendisinin iyi bir şekilde anlaması ve yorumlayabilmesi gerekir. Nedir "Sakrament des Büffels"? "Sakrament" için sözlükler "takdis", "kutsama" törenleri gibi anlamlar vermişlerdir. "Büffel"in Türkçedeki anlamı ise yine sözlüklere göre "manda", "donbay", "ayı", "hoyrat", "yontulmamış herif" ve "budala herif" ve budala herif"dir. Bu karşılıklara göre tamlamayı yaparsak "mandaların kutsama töreni" demek gerekecektir. Ancak bu tamlamanın okuyucu için bir anlamı olamaz. Nitekim Bozdoğan da "manda yortusu" derken böyle bir hataya düşmüştür. Ayrıca Hıristiyanlıkta böyle bir yortu da yoktur. Harmancı'nın çevirdiği gibi "canavarın kutsal ekmeği" demek de olası değildir. Çünkü yine hem okuyucu bu ifadeden bir şey anlamaz hem de zaten doğru bir karşılık değildir. Farklı siyasî gelişmeleri yaşayan olan Almanların Türkler için dinleri de değişiktir. O nedenle bu ifadenin Türkçeleştirilmesi kolay değildir. Böyle durumlarda dipnotuna gereksinim vardır ama, yapılacak açıklama isabetli olmalıdır. Katolik kutsama töreninde "Abendmahl" **A k ş a m y e m e ğ i**'nin özel bir yeri vardır. Bu yemekte Katolikler ekmek yeyip şarap içerler. Şarap içerek İsa'nın kanını, ekmek yiyerek de onun gücünü aldıklarına inanırlar. "Kosten" ve "essen", yani 'tadına bakmak" ve "yemek" edimlerinin içeriğinde akşam yemeğindeki yemek içmek saklıdır. Yazar bu dini töreni burada yabancılaştırmıştır. "Sakrament" tam zıt anlamda, yani "şeytanî canavarlık" anlamında kullanılmıştır. İsa bir anlamda Hitler'dir. Büffel de onun faşist güçleridir. Kutsama töreni ise insanların faşistleştirilmesi anlamını taşır. Bu örnekten de anlaşılacağı gibi çeviri için kaynak dildeki esere belli bir bilgi birikimi ile yaklaşılacaktır.

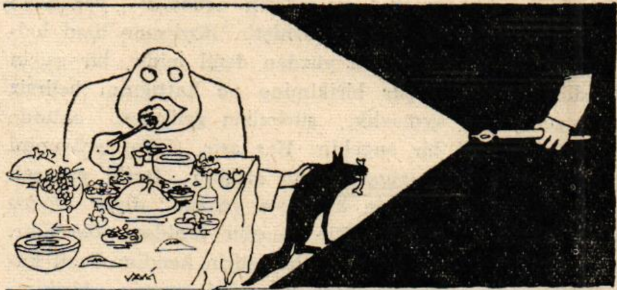
Çevirmen kaynak metni çeviriyi yaptığı zamanın koşulları açısından değerlendirerek bir yeniden yaratma girişiminden de kaçınmalıdır; eseri yazıldığı tarihsel koşullar içinde değerlendirip, gerekirse yorumlayacaktır.

Okuyucu kendi zamanının ve toplumunun koşulları içindeki yorumunu okuyucu olarak kendisi yapacaktır. Çevirmen bir anlamda bilgi-düşünce iletişimi için bir araçtır.

Anlaşma aracı olan dil, kimi zaman bu işlevini sözcüklere başvurmadan ya da sözcüklerin biçimlerinden, seslerinden yararlanıp rasyonel anlamlarını bir yana bırakarak sürdürür. Susma da bir konuşma biçimi değil midir? Aynı dili konuşan iki insan kimi zaman anlaşmakta güçlük çekmez mi? Modern edebiyata susma bir anlatım aracı olarak girmiştir. Edebiyat artık fikirleri güzel sözlerle ifade etmek sanatı olmaktan çoktan çıkmıştır. Natüralizm doğa insanını günlük yaşamı içinde ele alır ve konuşturur. Metin içinde yarıda kesilen cümleler, ünlemler 'kitap dili" değildir. Tüm bunları yazar belli bir amaç güderek yapar. Ama kimi yerde verilmek istenen anlam rasyonel olarak ortaya çıkmaz, çünkü sözcükler yalnızca belli bir anlam ya da anlamları ifade etmekle kalmazlar, hem de ses oluştururlar; seslerle de bazı şeyleri ifade ederler. Öte yandan "satırların arasından anlamak" diye bir ifade vardır; bununla sözcüklerle somut bir biçimde açığa vurulmayan hislerin, duyguların alımlandığı anlaşılır. O halde söylenen sözün anlamı onun yalnızca bilinen sözlük anlamında ya da yan anlamlarında değildir. Konuşan kişinin ağzında "psikolojik" olarak ne anlama geldiği de önemlidir. Örneğin ameliyat masasında bir operatör hemşireye iki defa "makas" dedikten sonra üçüncü kez "makas!" diye bağırırsa bunun anlamı "Allah canını almasın, sağır mısın, makası versene!" olur. Bu ve buna benzer durumları gözönüne alırsak metindeki ifadelerin mantıksal anlamlarının yanında psikolojik anlamlarının da algılanması, bir başka deyişle kaynak eserdeki söz ve ifadelerin rasyonel olan yüzeysel anlamlarının yanında irrasyonel derinliklerinin de, özünün ve ruhunun da anlaşılması gerekir.

Modern çeviri, kaynak dildeki metnin kelimesi kelimesine, kuruluş ve biçim özelliklerine olanak elverdiği ölçüde uymaktadır. Sözlere, sözcüklere sadık kalınacaktır ama, kaynak metnin ruhu da yansıtılacaktır. Alımlanan, tam olarak anlaşılan şey amaç dilde ifade edilirken üslup özellikleri gözden uzak tutulamaz; kaynak metin lirik bir eser ise bu konuda daha bir özen göstermek gerekir. Salt sezgiye dayanan bir çeviri ne denli hatalı olursa, salt mantığa dayanan da cansız bir vücut gibi olur. Birisi olmadan ötekinin olması olanaksız gibidir. Edebi çeviri biraz da heyecan ister, çevirisi yapılacak olan esere, eserdeki konuya karşı duyulacak heyecan, hatta eserin ait olduğu kültüre karşı duyulacak heyecan, hatta eserin ait olduğu kültüre karşı duyulacak heyecan. Bir şairin üslup yeteneği vardır, şiir yazar, bu yetenekten yoksun olan yazamaz. Çevirmen bir şiirden anladığından fazlasını çeviremez, eserin yazarına karşı bir sempatisi yoksa, ya da esere karşı bir parça heyecan duymazsa onun ruhunu yansıtması da olanaksızdır; yapılan çeviriye ısmarlama çeviri demek sanırız yanlış olmaz. (6) Daha da kötüsü eserin anlamına ters düşecek bir açıklama yapma tehlikesi bile vardır. Öte yandan çevirisi yapılacak olan metnin bir tiyatro eseri olduğunu düşünelim. Böyle bir eserin çevirisinde de özgün metindeki cümle yapısı, üslup özellikleri amaç dilde olanak elverdiği ölçüde yansıtılmaya çalışılacaktır, ama esas ölçüt eserin ait olduğu dili konuşan toplumda elde ettiği sahne başarısıdır. Bir anlamda sahne etkisi çevirilebilmelidir.

Edebi eser yaşayan bir canlı gibidir. Çeviri yaparken bu canlı öldürülürse çok yazık olur; öyle ya da böyle amaç dile canlı olarak aktarmak için gereken özen gösterilmelidir. Kaynak dildeki ifade zenginliği amaç dilde yoksa ne olacaktır sorusu akla gelebilir. İşte o zaman biraz sanatsal gücün bulunması yeterlidir diyeceğiz; amaç dilde var olan ifade biçimleri ve ögeleri arasından en uygun düşecek seçimi yapabilecek bir sanatsal güç. Amaç dile aktarılması olanaksız kavramlar için çevirmen açıklama yapmaktan kaçınmamalıdır. Sonuç olarak edebiyatın diğer yazılardan farklı olduğunu, kaynak dildeki anlam, amaç dile aktarılırken üslup bakımından da gerekli özen gösterileceğini belirtirken edebi eserin esasen canlı bir varlık olduğunun düşünülmesi gerektiğini, onun salt fiziksel yapısını, kimyasal bileşimini başka bir vücutta elde etmenin edebiyat sanatı bakımından bir anlam taşımıyacağını, anlamını koruyabilmesi için, daha doğrusu yaşayabilmesi için onun ruhunu, canını da vermemiz gerektiğini vurgulamak isteriz.



1) Bkz. Georges Mounin : Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung. München 1967. s. 77.
2) Mehmet Harmancı : Saat dokuz buçukta bilardo; Çiğdem Bozdoğan : Dokuz buçukta bilardo.
3) Krş : Çiğdem Bozdoğan. Dokuz buçukta bilardo, s. 57 - 58.
4) Bu konu ile ilgili daha geniş bilgi için bkz. Gülgün Akman : Heinrich Böll im Türkischen, Ankara 1978.
5) Bkz. Wilhelm Duwe : Ausdrucksformen deutscher Dichtung, Berlin 1965. s. 54 - 55.
6) Geçmiş yıllarda Nobel Edebiyat Ödülü kazanan yazarların eserleri alelacele Türkçeye çevirilmeye çalışılmış ve Böll örneğinde olduğu gibi yanlışlıklar yapılmıştır.

Bibliografya :

Georges Mounin : Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung. München 1967.
Winfried Sdun : Probleme und Theorien des Übersetzens, 1. baskı, München 1967.
Emilio Betti : Probleme der Übersetzung und der nachbildenden Auslegung. in : DVjs 27. 1953.

deneme

Şiirde Sonuç Yoktur

Veysel Çolak

Bir şiir değerlendirilirken «nasıl demiş?» sorusu gündeme gelir mutlaka. Ama değerlendirmeyi bununla sınırlandırmak sağlıklı sonuca getirmez, getirmemiştir şimdiye değin. «Nasıl demiş?» sorusuna yanıt aranırken, estetik ögelere ulaşılacaktır, estetik düzey ele geçirilecektir kuşkusuz. Aynı zamanda bu soru, üstünde durulan şiirlerin «bir şeyleri» söylendiğini de anlatmıyor mu? Öyleyse bir şiir irdelenirken «ne demiş?» diye sorulup yanıtının bulunması gerekiyor.

Bizde şiirin sorunları üzerine düşünen yok gibidir. Şiirimizin köklü bir tarihi olmasına karşın, bu tarihin yazıldığını söyliyemeyiz. Malzeme kendiliğinden, ekonomik, demokratik ve politik nedenler yüzünden toplumun bağrında var olagelmiştir. Böylesine ham kaldığı da bir gerçektir. Bu yüzden değil midir, bir şairin kendinden önceki şiir birikimine ne kattığının belirsiz hale geliş? Bu aymazlık, şiirimizin gelişmesi önünde aşılması gerekli bir engeldir. Her şair, şiirin serüvenini bilmek zorundadır ama sözünü ettiğim tarihi yazarak değil. Mayakövski şiirin kuralları yoktur diyor. Doğru şiirin okulu da yoktur. Şiir, hergün yeniden öğrenilir. Her şiir başlıbaşına bir okul, her şiirin kendine özgü kuralları vardır. Böyledir diye her şiiri geçmiş birikimden bağımsız düşünemeyiz, doğal organik bağı koparıp atamayız.

Aslında sözünün çok edilmiş olmasına aldanmamak gerek. 1940 demokrat, devrimci şairleri de pek bilinmiyor. Şiirimize ekledikleri nedir? Düştükleri çıkmazlar var mıdır? Yanıt bekleyen sorular bunlar. Şiir yazmadan yaşayamaz duruma gelince, ister istemez bu sorular üzerine düşünmek zorunlu oldu. Onların otuz kırk yıl önceki şiir çabalarını yazı ve şiirlerine, yaşam öykülerine, kendileriyle yapılan konuşmalara, sanatlarına ilişkin yüzeysel incelemelere yaslanarak ve bugünün kültür birikimine, öznelliğimi de katıp kavramak en doğru yol görünüyor.

1940 kuşağının ne dediği ortada. Öte yandan nasıl dediği açıklık kazanmış değil. Gerçekten 1940 kuşağının biçimle ilgili bir sorunu var mıydı? Bu konuda, yuvarlak bir kaç söz etmekten öteye gidilmedi.

Süreç içerisinde irdelenirse görülen şudur: 1940 demokrat, devrimci şairi kendi adına konuşmak zorundaydı. Kendi yaptıklarını kendisi değerlendirebiliyordu ancak. Kendileri dışında yıkayıcı, ışık tutucu bir çizgi yoktu. Yaptıklarına karşı nesnel olmak, tek sağlıklı ölçüydü. Böyle de oldu. Kavranmadan, öz - biçim bütünselliğinin zorunluluğu vurgulandı. Bu kadar. Nedir öyleyse sorun?

1940 demokrat devrimci şairler kuşağını iki öbekte toplayarak değerlendirmek olanaklıdır. Nesnel koşulları olan bir ayırmadır bu.

1. öbek: H. İ. Dinamo, R. Ilgaz, C. Irgat, N. Akıncıoğlu, A. Kadir, F. Giray, S. Taşer, M. Kemal, Ö. F. Toprak. Nazım Hikmet'in susturulmasından hemen sonra şiir yazmaya başladılar, aynı çizginin sürdürücüsü oldular.

2. öbek: C. Atuf Kansu, E. Gökçe, A. Damar, A. Arif, A. İlhan, C. Yücel, Ş. Kurdakul, H. Hüseyin. Altı yedi yıl sonra birinci öbekte topladığımız şairlere katıldılar.

Ayrıca bunların dışında tuttuğumuz E. B. Lav, İlhami Bekir, S. Koçer, S. Taşhan, F. Ofşin, B. Atabek, S. Soran, Çaloğlu, S. Aytekin, H. Aytekin gibi şairleri de aynı oluşum içinde görmek gereklidir.

Nazım'dan hemen sonra yeni şiiri sürdüren 1. öbekte topladığımız şairler büyük güçlüklerle karşı karşıyaydılar. Kendilerini bekleyen sorunların farkında bile değildiler denilebilir. Çünkü bir şairin «kendi gerçeği» nedir bilinmiyordu. Eğer **serbest müstezat'ı** saymassak, Türk şiirinde seçtikleri yolun tek örneği; Nazım'ın ilk baskısını 1929, ikincisini de 1932 yılında yapan **835 Satır** ile başlayan; genç, yeni bir şiirdi. Öte yandan tarihi alışkanlıkların yani eskinin doğal olarak yeniye karşı direnmesi de yaşanıyordu. Asıl tehlike, belirtmeye çalıştığım gibi 1940 demokrat, devrimci kuşağının yeni şiiri; estetik değerleri de içinde barındıran tek kaynak Nazım Hikmet'ten öğrenmek zorunda kalışıdır. Yani, kendi gerçeklerini değil, Nazım Hikmet gerçeği genişletmek zorunda kalışlarıdır. Şiir serüvenlerinin uzun bir kesitinde özgün olamayışlarının nedeni de bu değilmidir? Doğal etkilenmenin ötesinde, Nazım Hikmet'e öykünmekten öteye gidemediler başlangıçta. Denilebilir ki, 1. öbekte topladığımız şairler ilkin «bir-örnek» şiiri, Nazım'ın şiirini çoğaltmadan ileriye gidemediler. Bunu yadırgamamak gerek. Belki de değiştirilemeyen koşulların gereğini yaptılar. Yoo. İşte bu oportünizm değil.

«İlkler»in daha sonra da aynı aymazlığı yaşadığını söyleyemeyiz. Artık yaratılan - biriken bir sorun vardı önlerinde. Görmezlikten gelinemezdi. Aslında yazdıkları şiirin çeşitlenmeyişi bir tıkanıklığı getirmişti. Bunun aşılması, şiirlerinin yeniden soluklanması olacaktı. Yaptıklarını, sorunları tartışma alanına sürerek çözüm aramaya durdular. 1945'lerde çıkacağı duyurulan, Suat Taşer, Rıfat Ilgaz ve Ö. Faruk Toprak tarafından hazırlanan, **Şiire Dair Konuşuyoruz** adını taşıyan kitap; adıyla da çok şeyi çağrıştırıyor. Bu doğrultudaki çalışmaların bir böcek sabrıyla yapıldığı söylenebilir. Sonuçta olumluya varıldı denemez ama eksikliklerin, yanlışlıkların üstüne nasıl gidileceği saptanmış, haylice de yürünmüş oluyordu. Önemli olan da bu değil miydi zaten? 1. öbekte topladığımız şairler özde evrensel olmayı sonuna kadar götürdüler. Biçimde kendi gerçeklerini buldukları söylenemez. Bu aşamada herbirinin önemi ideolojilerinden ve yeni şiirin gelişmesine büyük olanaklar hazırlamış olmalarından gelmektedir.

1940 demokrat, devrimci şairlerin 2. öbeği daha şanslıydı diyebilir miyiz? Sanırım evet. Nazım Hikmet, daha iyi anlaşılmıştı. Örneğin, Nazım Hikmet'e 1. öbek şairlerinden durmadan ustam diyenler; Nazım Hikmet'i nasıl anladıklarını, daha doğrusu anlamadıklarını göstermez mi? 2. öbekte topladığımız şairler de Nazım'dan çok şey öğrendiler ama özümleyerek, yeni sentezlere vararak yaptılar bunu. Tam anlamıyla özgün olabilirdiler mi? Elbette hayır. Yalnız süreç içerisinde özgünlüğe yaklaşanlar, varanlar olmadı değil. 1. öbekte topladığımız şairlerin ürünlerinden kaynaklanan tartışmalara katılıyor, yaşanan hesaplaşmadan sonuçlar çıkarıyorlardı. Öte yandan, örnek artık tek değildi. Nazım Hikmet şiiri ve onun türevleriyle doluydu yaşantıları. Ayrıca bir deneye dayanan kuramsal yazılar da bir ayrı zenginlik olarak elde edilmişti. Denilebilirki, kültürel beslenmenin koşulları daha uygundu başarabilene. Bir ucu her ne kadar Nazım Hikmet'e çıkıyorsa da, 2. öbekte topladığımız demokrat, devrimci şairler, dönemin şiirine bir aşamayı kazandırdılar. Yani Nazım Hikmet'le başlayan yeni şiire katkıları sözkonusudur, şu veya bu oranda o'nu zenginleştirmişlerdir. Bu katkılarının boyutunu belirleyen elbette öz'de evrensel olmak değil; öz'le bütünleşen, ayrılmaz bir parçaya dönüşen, diyalektik etkileşim sağlayan biçim düzeyi yakalanmış şiirlerin yazılmış olmasıdır. Sorunu kavramış, 2. öbekte topladığımız şairlerin başarısıdır bu. Önemleri de buradan gelmektedir. Aslında hem toplumcu kalmak hem de biçimin gözetileceğinin kanıtlanmasıdır yaptıkları iş. Günün koşullarında bunu kavrayamayanlar olmadı değil. Örneğin, İlhan Berk, A. H. Tanpınar ve Yahya Kemal'in etkisinde hece iile yazdığı şiirlerini topladığı **Güneşi Yakanların Selamı** adlı yapıtını yadsıyarak **İstanbul**'da topladığı şiirleriyle toplumcuların saflarına katıldı. Daha sonra da **Türkiye Karşısı**, **Köroğlu** ve **Galile Denizi**'yle bu çizgiyi sürdürdüğü söylenebilir. 1940 lı demokrat, devrimci şairin, biçim diye bir sorunu olunca, İlhan Berk'in, yaptıklarını yok sayarak «Şiirde buyruğunu yürüten ne konu, ne kavram, ne de yaşantıdır. Biçimdir.» demesi, bıçak sırtı bir yere gelindiğinin göstergesidir. Şiirde biçime ilişkin bir bunalım yaşanıyordu denilebilir. Bunun yanında antifaşist savaşımın gündemde oluşu nedeniyle militan bir tavır da gerekliydi. Hem antifaşist savaşıma katılmak hem de estetik düzeyi ele geçirilmiş şiirler yazmanın yolları açıkken, biçime, salt biçime sığınmak toplumculuktan, kavgadan kaçmak diye değerlendirilebilir. İlhan Berk'in yaptığı buydu. Oysa bu sapma demokrat, devrimci bir şair için yıkım olmak gerekir. Dize hırsızı İlhan Berk'in mekanik olarak özle biçimi ayırması, onu biçim için biçim çıkmazına vardırdı. Bundan böyle yaptıkları yaşamsız nesneler olarak ordan oraya atıldı durdu, böyle de sürecek. Bu anlayışla yazılan şiirlerin ölmiyeceği söyleniyor, doğrudur. Ölüler ölmez çünkü. Bu demek değildirki 2. öbekte topladığımız şairler antifaşist savaşımda gerileme göstermediler. Bu gerilemenin, kaçmanın ötesinde bir önemi vardır. İki adım sıçrayabilmek için bir adım gerilemek gibi bir şey. Nasıl oldu bu? Örneğin bazıları yazdıklarını günışığına çıkarmayı geciktirdi, bazıları değişik alanlarda ürünler verdi, bazıları da biçimsel dozu biraz daha artırarak söylenmesi gerekenleri söylemeye çalıştı. Arif Damar gibi.

1940 - 1960 yıllarında doruğuna çıkan faşizan baskının şairlere getirip dayattığı noktalardır bunlar. O «büyük gözaltı»nın yaşandığı, çilesi çok günlerin belki de bir yararı olmuştur. Şairleri, şiirin sorunları üzerine düşündürmek, çözüm bekleyen biçimsel durulmamışlığa eğilmelerini sağlamak gibi.

Küçük Tragedyalar'dan

Bedenin üşür, yüreğim sızlar.
Ah kavaklar, kavaklar!

Beni hoyrat bir makasla,
Eski bir fotografdan oydular.

Orda kaldı yanağımın yarısı,
Kendini boşlukta tamamlar.

Omuzumda bir kesik el,
Ki hâlâ durmadan kanar.

Ah kavaklar, kavaklar!
Acı düştü peşime, ardımdan ıslık çalar.

Metin Altıok

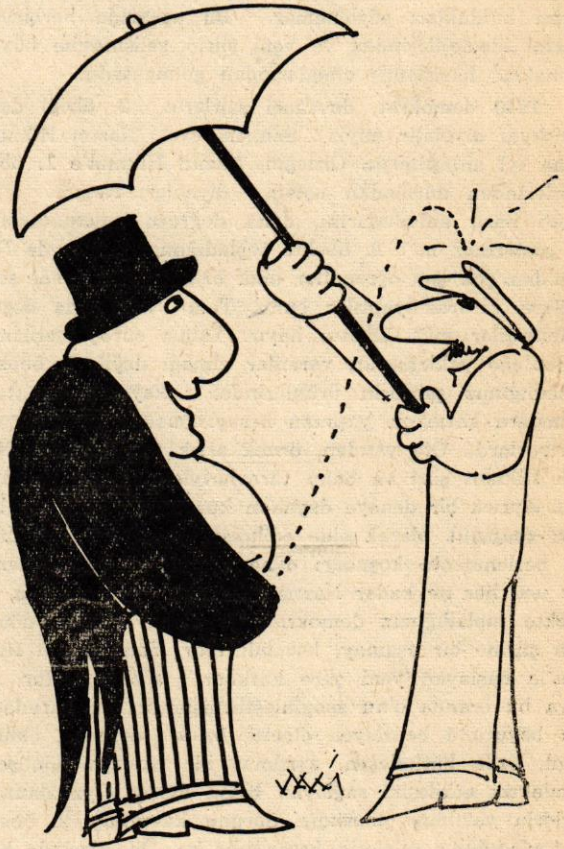
Bu şiir, Metin Altıok'un basıma hazırlanan yeni kitabından alınmıştır.

Arif Damar'ın **Kedi Aklı** ve **Saat Sekizi Geç Vurdu** adlı kitaplarındaki şiirleri, bu bakış açısıyla değerlendirmek gerekir. Memet Fuat'ın «Ben de Arif Damar'ın gelişmesindeki tersliği yadırgadığımı, belki de bu yüzden bu şaire pek ısınamadığımı açıklamalıyım.» demesi konumuz gereği bir anlaşmazlığı içermektedir. Arif Damar'ın şiirini gözden geçirince, Memet Fuat'ın **«terslik»** diye nitelediği, şairin **Kedi Aklı** ve **Saat Sekizi Geç Vurdu** adlı yapıtlarındaki biçimsel arayışlar oluyor. Gerçekten bir terslik midir yapılan iş? Sanmıyorum. Memet Fuat'ın, toplumcu şiire, böylesine kapıları açık tuttuğunu biliyoruz. İkinci yeninin, şiirimize kattığı ham biçim olanaklarından toplumcu şiirimizin yararlanması gerektiği inancını taşıdığı da bir gerçek. Böyle olunca, eleştirmenimiz kendisiyle çelişiyor gibime geliyor. Ayrıca Arif Damar'ın şiirinde aynı kaynaklı benzer bir terslik de bulmak haylice zor. Kanımca, Arif Damar sözünü ettiğimiz kitaplarında ideolojisinden ödün vermiştir diyemeyiz. Küçük burjuvazi pratikte her ne kadar kendi sınıf özelliklerini gösterirse göstersin, teoride sonuna kadar devrimcidir. Arif Damar'ı bu bağlamda da değerlendiremeyiz. Yaşantıyla şiirin arasında organik bir bağın bulunduğunu kabul ediyorsak eğer; şairin şiir gelişiminde bir terslikten söz edemeyiz. Yoksa dönekliğini kanıtlamak zorunda kalırız. Bu nedenle, devrimci ideolojinin kitlelere ulaştırılmak üzere, yeni bir anlayışla soyutlanmasıdır diye bakabiliriz Arif Damar'ın bu iki yapıtına. Gene, devrimci ideolojinin bir çok olanakla söylenmesini amaçlayan arayışlar, denemeler olarak görmek gerekiyor bu kitaplardaki çalışmaları. Yoksa feodal değer yargılarının egemen olduğu ataerkil aile yaşantısı ve sınıflı toplum içinde, kadının çelişkilerini dile getiren **Analar** şiirine (Kedi Aklı, sf. 28); ekonomik demokratik haklardan sözedilemez duruma getirilmiş bir toplumda özgürlük kavramına asıl anlamını katmak isteyişin bir yansıması olan **Hürlüğün Üstüne Sürdüler Beni,** Ulusal Kurtuluş Savaşlarını sahiplenen, sömürgeciliği lanetliyen **Ağıt** şiirine (Saat Sekizi Geç Vurdu) ne anlam vereceğiz? Daha sonraki çalışmaları da var. Alıcı Kuş, Ölüm Yok ki kitaplarında da, başlangıçta geliştirilen ideolojik tavrın pekişerek yaşadığı ortadadır.

Her gelişme, koşullara göre biçimlenerek bir sonuç getirecektir. Gene her sonuç, ürünü olduğu gelişme sürecinin tüm ögelerini bağrında taşıyacaktır. Bu nedenle;

«Köklerinden kopmadan, bu başka alana uzanıp çiçeklenme **Kedi Aklı, Saat Sekizi Geç Vurdu** ile kalıyor. A. Damar'ı, 1940 dönemi öteki sosyalist şairlerden ayıran şey, başka nitelikleri yanında onun, Türk dilinde, 1950, 1960 sonraları oluşan şiire —köksüzleşmeden— katılması, anlamsızlığa kaymadan değişerek, devinmesi, başka şeylerden sözediyor görünse de aynı özün yolunu açması.» biçiminde somutlaşan Demir Özlü'nün değerlendirmesi, yanlış değil ama eksiklikler taşımaktadır. Çünkü Arif Damar'ın sadece sözü edilen iki kitapta biçimsel arayışlara girdiğini söylemek, şiirinde tesliğin varlığını kabul etmeye ve Memet Fuat'ı doğrulamaya getirir insanı. Bu yüzden şairin diğer kitaplarında da aynı çabayı ele veren bir çok şiiri unutmamak gerekiyor. Sözünü ettiğimiz iki kitapla gelen fark, şairin biçimsel soruna daha fazla eğilmesi, biçimsel dozu yüksek tutmasıdır. Ama öz - biçim dengesinin elden kaçırılması değil.

İstanbul Bulutu için, **Melih Cevdet Anday'ın** «...Arif Damar şiirimizde anlama değer veren, biçim araştırmalarını anlamla bir arada yürütülebileceğini düşünen şairlerimizdendir.», **Fethi Naci'nin** «Arif Damar, İstanbul Bulutu'nda, biçim araştırmalarının da yeni şeyler, beklenmedik şeyler söylemeğe götürebileceğini görmüş.» **Cemal Süreya'nın** ise «İstanbul Bulutu, kitabındaysa, daha çok şiire yönelmiş. Artık bu kez hümanizma, şiirin içinde genel bir davranış, bir fon olmuş. (...) onda



kelime mısra içinde en somutlayıcı, en elektrikli konumunu alabiliyor. Bu, biraz da şiirinin hemen ötesinde duran dünya görüşünden, yine de genel plânda bir determinizm içinde kelimelerin onunla ilgilendirilmesinden doğuyor olabilir. (... Bazan şiirin hikayesinden değil, kelimelerinden, bağlantılarından humanist çağrışımlar yaratabiliyor A. Damar.» demeleri, şairin biçimsel gelişimini oldukça net işaretliyor. Olanaksız olmasına karşın, mekanik olarak ayrı tuttuğumuz **Günden Güne, İstanbul Bulutu, Alıcı Kuş, Seslerin Ayak Sesleri** ve **Ölüm Yok Ki** adlı kitaplar hakkında düşüncelerini belirten yazarlar ne kadar Arif Damar'ın biçime verdi-

ği önemden söz etmişlerse; ilk anda öz-biçim dengesinin yitirilip, biçimin öne çıkarıldığı sanılan **Kedi Aklı** ve **Saat Sekizi Geç Vurdu** adlı kitaplar üzerine konuşanlar da, bir o kadar toplumculuğun elden kaçırılmadığını ortaya koydular.

Öz - biçim dengesine ilişkin, Bertolt Brecht'ın ilginç bir öyküsü vardır: «Bay K., bazı şeylere bambaşka biçim veren bir tabloyu seyrederken dedi ki: 'Bazı sanatçılar, dünyayı gözlerken filozofların çoğu gibi davranırlar. Biçim uğruna çaba gösterirken konu kaybolur. Vaktiyle bir bahçivanın yanında çalışıyordum. Bahçivan bana br ağaç makası verdi ve bir defne ağacını budamamı istedi. Ağaç bir saksının içindeydi, eğlentiler için ödünç verilmişti. Ona bir küre biçimi vermek gerekiyordu. Hemen sürgünleri budamaya başladım. Küre biçimini ne kadar vermeye çalıştımsa bir türlü başaramadım. Bazan bir tarafı, bazen öteki tarafı fazla budanıyordu. En sonunda bir küre ortaya çıktı. Ama çok küçük bir küreydi bu.' Bahçivan hayal kırıklığına uğramıştı: 'Peki, küre burda, ama defne nerede?' dedi.» Öykü bu kadar. Konumuz gereği anlatılmak istenen oldukça önemli. Burdan yola çıkarak bahçivanın Bay K.'ya yönelttiği soruya öykünüp «biçim burada ama öz nerede?» diye aktarayım: Sergiyi gezenlerden biri, bir tablonun önünde durarak «Bu ne biçim balık?» diye sorunca, **Picasso** «Balık değil o, resim.» yanıtını vermişti.

Memet Fuat, toplumcu göründüğü dönemde bile, toplumculuk adına hiç bir hesabı olmayan İlhan Berk'i değerlendirirken; 1940 toplumcu şairler kuşağını aştığını, daha gelişmiş bir toplumcu şiire vardığını söylüyor. Şimdi ben, hangi temele dayanarak bu sonuca vardığını merak ediyorum. Hem, hayatın her alanında belirleyici öge öne çıkarılarak değerlendirme yapmanın zorunluluğu yok mudur? Herkesin kavrıyacağı sanatsal yaratı, bu özelliğiyle nasıl ki toplumculuk düzeyine erişemiyecekse, her soyut ürün de —anlamsız değil— gerici gösterilemez. Sanatçının toplum ve doğa olaylarını estetik düzeyde yansıtması, ideolojik saflaşmadaki yerini belirlemez çünkü. Belirleyici olan, sanatçının doğa ve toplum olaylarına bakış açısı, yani dünya görüşüdür. Önemli olan, gerçeğin doğal yansımasıyla, yansımanın gerçeği arasındaki farkı iyi kavrayıp yaşama kazandırmaktır.

Ne hikmetse? İlhan Berk, Arif Damar için «...şiirin de bir söz sanatı olduğunu, bunun da bir işçilik istediğini, bir sanat yapıtının eninde sonunda bir dil yapıtı olduğunu, ne söylediğinden önce, nasıl söylendiğinde toplandığını görmezlikten gelmemiştir.» diyor. Bence doğru değil bu. Neyi söyleyeceğinden önce, nasıl söyleyeceğim düşüncesi üzerinde bir yapı kazanmıştır. Sözcük oyunlarıyla, kendi yoz şiir anlayışını kakalamaya çalışan İlhan Berk'e bu tutumu hiçbir şey kazandırmaz. Ortada, konuşan somut yapıtlar var çünkü.

Sözü daha fazla uzatmaya gerek yok.

Nazım Hikmet'in **Saman Sarısı** şiirini düşünün. Yenilik peşinde koşan, yıllarını buna vermiş şairleri çok geride bırakmıyor mu? Ayrıca, dört dörtlük bir yanıt olmuyor mu, şairlerin biçimsel kaygularının yadsınmasına? Hem toplumcu kalmak hem de biçimi gözetmek olanaksız mı? Yoksa böyle mi düşünülüyor.

1940 demokrat, devrimci şairler kuşağından, kendini kurtarmış bir kaç şairden biridir Arif Damar. Bunu da biçimsel arayışlarına borçludur. Önemiyse, elbette buradan gelmektedir.

Öz'ün biçimi belirlediği genel bir doğrudur. Biçimin de bu özü pekiştirdiği us'tan çıkarılmamalıdır.

Beyoğlu'nun Ağzı Var Ya

**Beyoğlunun ağzı var ya
İşte orda başlar suskunluk
Bir deli yürek olur
Köpüklü çavlanlar aşar gibi yorgun
Bırakır kendini
Deli dolu masalara**

**Beyoğlunun ağzı var ya
İşte orda başlar bir kadın
En olmaz yerini gösterir
Bir çocuk kadar hırçın ve bencil
Soyunur yavaş yavaş
Sel sularında savrulan gözlere**

**Beyoğlunun ağzı var ya
İşte orda başlar bir çocuk
Onarılmaz yaralar alır
Bir çift zar/döner ha döner, yeklenir
Ve bir tek kağıtlıya dolanır yalnızlık
Derin derin nefeslenir
Suyu bitmiş kuyulardan**

**Beyoğlunun ağzı var ya
İşte orda başlar bir küçük...
Rakının suyla yanmasında
Küçük aşklarını besler büyütür
Ve donatır yalnızlığını
Gemisiz kaptanların telaşıyla/azgın sularda**

**Beyoğlunun ağzı var ya
İşte orda başlar bir sevda
Taşı mermer bir freze tezgâhında
Yayılır sokağa güçlenir
Soluk alan bir menekşedir
Moruna tutkun
—Beyoğlunun ağzı var ya
İşte orda...**

Süha Tuğtepe

inceleme

«Sululuk» Üzerine Birkaç Söz

Mehmet Ergün

Sanat Emeği'nin 12. sayısında, Engin Ergönültaş'ın «Sululuk Üstüne» başlıklı bir yazısı yayımlandı. İrdeleyici bir tutumla bu güne değin üzerine eğilinmemiş bir konuyu, «sululuk»u, «sulu mizah»ı gündeme getirmesi açısından önemli bir yazı. Ergönültaş'ın yazısından önce «sululuk»a, «sulu mizah»a eğilen olmadı değil. Nedir ki bu eğilmeler daha çok «değiniler» biçiminde oldu. «Nasıl bir mizah?» sorusuna karşılık getirilmeye çalışılırken, dolaylı olarak bu konuya de değinildi. Ve bu değinilerde «sululuk», «sulu mizah» karşısında kesinlikle olumsuzlayıcı bir tutum takınıldı. Mizah alanında üretimde bulunan toplumcu mizahçılarımızca öteden beri savunulagelen ve zamanla önsel bir doğru niteliğine bürünen «Mizah ciddi bir iştir!» anlayışı «sululuk»un, «sulu mizah»ın tartışmasız bir biçimde dıştalanmasına neden olmuştur. İşte Ergönültaş'ın yazısı bu noktada önem kazanıyor: «Sululuk»un, «sulu mizah»ın tartışmasız bir biçimde dıştalanmasına karşı çıkıyor. Buna bağlı olarak da, mizah alanında üretimde bulunan toplumcu mizahçılarımızca savunulan «Mizah ciddi bir iştir!» anlayışına da **toplumcu açıdan** karşı çıkmayı deniyor. Bir anlamda «sululuk»un, «sulu mizah»ın savunusunu yapıyor. Görüşlerini doğrulamak amacıyla da olgulardan, değişik eğilimli kişilerin düşüncelerinden örnekler getiriyor. Ama ulaştığı sonuç paylaşılır olmaktan uzak.

Derginin sunuş yazısında, adı geçen yazıda, «...'gülmece' sanatının sorunlarına, yeni, çarpıcı bakış açıları getiril»diği ileri sürülüyor. Olumlayıcı bir anlamda kullanılan bu yargıya, zıt anlamda kullanılmak koşuluyla, ben de katılıyorum. Gerçekten de adı geçen yazıda «yeni» ve «çarpıcı» bakış açıları getiriliyor. Ancak bunlar, az önce de belirttiğim gibi, paylaşılır olmaktan uzak. Alışılmış bakış açılarını sarsalayıcı bir nitelik taşımalarından ileri gelmiyor bu. «Yeni»liğin, «çarpıcı»lığın yanılgılarla sağlanmasından, yazarın ataklığından ileri geliyor. Üzerine eğilinmemiş bir konuyu gündeme getirmesiyle önem kazanan yazı, ulaşılan sonuçlar açısından ele alındığında olumsuz bir görünüm kazanıyor bu nedenle. Derginin, «tartışmaya bir ucundan katılmaları» için «konuya ilişkin tüm sanatçılar»a çıkardığı açık çağırıya ise herhangi bir yanıt gelmedi. Konuyla doğrudan ilişkili sanatçıların Ergönültaş'ın «yeni» ve «çarpıcı» bakış açılarını tartışmaları beklenirdi. Nedir ki onlardan herhangi bir ses çıkmadı ve çıkacağa da benzemiyor. Bu durum karşısında, konuyla doğrudan ilişkili bulunmayan bir kişi olarak, Ergönültaş'ın yanılgılarını tartışma konusu yapmayı gerekli gördüm. Konuyla doğrudan ilişkili sanatçıları uyarsın isterim bu yazı.

ERGÖNÜLTAŞ'IN YAZISI HANGİ BAĞLAMDA ELE ALINACAK?

Ergönültaş, yazısında, doğrudan ya da dolaylı biçimde, birden çok konu üzerinde duruyor. Bunların başlıcalarını sıralayalım: Güldürücü/düşündürücü karikatür ikileminin yanlışlığı, güldürmek için güldürmek diye bir şeyin olamayacağı, gölge oyunu Karagöz'ün «ciddiyet bağnazları»nın gözüyle bakıldığında «sulu» sayılması gerektiği, «sululuk»a karşı çıkmanın faşist öğretiye uygun düşen bir tutum olduğu... Bu konulara ilişkin görüşlerinin ayrı ayrı ele alınması, tartışılması gerekiyor. Ayrıca kendini doğrulamak amacı ile başvurduğu kaynaklarla görüşleri arasındaki ilişki (uyumsuzluk, giderek de karşıtlıklar) üzerinde de durmak gerekiyor. Bir örnek vereyim: «Gülmekten hoşlanmakla gülme nesnesi olmaktan hoşlanmamak» arasındaki çelişkiyi somutlamak amacı ile XIII. yüzyıl Anadolu'sundan da örnek getiriyor Ergönültaş. Ardından da bu çelişkinin gerisinde yatan nedeni şu sözlerle açıklıyor:

> «İnsanların hoşlarına giden, 'haz' duydukları olgulara ve kendi kendilerine böylesine karşıt bir duruma getirilmesinin (Örneğin gülme olayında olduğu gibi gülmekten hoşlanma ve onu aşağılama) kaynağını kapitalist üretim koşullarında, kapitalizmin vahşice sömürüsünde bulabiliriz.»[1]

XIII.. yüzyıl Anadolu'suyla «kapitalizmin vahşice sömürüsü»nü bir arada düşünmek olası değil. Ama Ergönültaş'ın yazısında bir arada düşünülmesi güç pek çok şeyi yanyana bulmak olanaklı. Bu ve buna benzer uyumsuzluklarla karşıtlıkları da ayrıca ele almak, gerisinde yatan nedenleri açığa çıkarmak gerekiyor.

Bütün bunları bir yazıda yapmaya olanak yok. Bu yazıda, Ergönültaş'ın «sululuk»un aklanmasına varan savı üzerinde durulacak yalnızca. «Sululuk»a karşı çıkmanın faşist öğretiye uygun bir düşünüş - davranış olduğu yolundaki savı üzerinde...

Konuya girmeden önce, kısaca da olsa, hoşgörü - baskı - mizah ilişkileri üzerinde duracağız. Bu bize Ergönültaş'ın savını eleştirmekte bazı olanaklar sağlayacak.

HOŞGÖRÜLÜ, BASKI VE MİZAH

Baskı ile hoşgörüyü bir arada düşünmek olanaksız. Hoşgörü, başkalarının varlığına saygıyı gerektirir çünkü. Başkalarının varlığına saygı duyulmayan bir yerde hoşgörüden sözedilemez. Zıttı da doğrudur bunun. Hoşgörünün bulunmadığı yerlerde başkalarının varlığına saygıdan sözedilemez. Baskı ile hoşgörünün bağdaşmazlığı bundan.

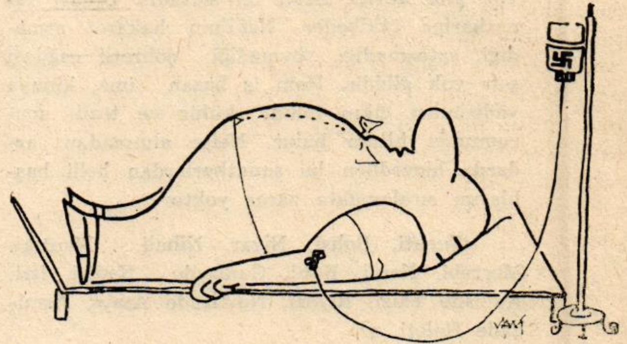
Başkalarının varlığı derken, fiziksel varoluşun yanı sıra, bunu dışavurma hakkını da, düşünsel varoluşu da amaçlıyoruz. Fiziksel varoluşu onayıp düşünsel varoluşu yadsımak hoşgörünün değil de, hoşgörüsüzlüğün göstergesi olabilir ancak. Bir de şu var: Fiziksel varoluşu yoksaymak en son başvurulan yol olduğu göz önünde bulundurulursa, hoşgörüsüzlüğün göstergesinin başkalarının düşünsel varoluşunu tanımamak olduğu görülür.

Sınıf açısından bakıldığında, hoşgörünün, bir sınıfın diğer bir sınıfın varlığına katlanması değil de, katlanmak zorunda kalması demek olduğu görülür. Çıkarları birbiriyle çatışan toplum kesimleri örgütlendikleri ölçüde varlıklarını diğerlerine kabul ettirebilirler. Bu nedenle de hoşgörüyü **tanınan** bir şey olarak değil de, **elde edilen** bir şey olarak görmek gerekiyor. Ancak ekonomik ve siyasal baskının dolaylı bir nitelik taşıdığı yönetim biçimlerinde bu gerçek perdelenmiştir. Hoşgörünün, sınıfların kendi aralarındaki ilişkilerden bağımsız bir nitelik taşıdığını düşündürtecek bri durum sözkonusudur. Kuşkusuz bu gerçeğin kendisi değil, görüntüsüdür. Bir Mussolini İtalyası, bir Hitler Almanyası, bir Franko İspanyası, bir Salazar Portekizi, bir Pinochet Şilisi... bu gerçeği görmeye yeter.

Hoşgörünün sınıfsal özünü kavradıktan sonra, hoşgörü ile baskıcı yönetim biçimlerinin neden ötürü bağdaşmadığı daha da açıklık kazanmaktadır. Baskıcı yönetim biçimleri, düzenin devrim dalgaları ile sarsılmaya, sınıflar arası **göreli** dengenin bozulmaya başladığı, varolan durumun yürürlükteki yasa ve kurumlarla korunamadığı anlarda eğemen sınıfların başvurdukları bir almaşık çünkü. Bu almaşık devreye girer girmez, göreli dengenin ürünü olan hoşgörü de yürürlükten kalkar. O denli ki, göreli denge dönemindeki eylemler bile «suç» sayılmaya başlanır. «Makablini Şamil» uygulamalara geçilir. Değil düzene karşı seçenek getirmeye çalışmak, düzenin aksayan yanlarını şu ya da bu biçimde ortaya koymak bile büyük tepkilerle karşılanır. Baskıcı yönetim biçimlerinin, öngörülen disiplini sarsalayıcı en «masum» kıpırtılar karşısında acımasız bir tutum takınmasının nedeni böylece açıklık kazanmış oluyor sanıyorum.

Mizahsa, özü gereği, hoşgörüyü gerektirir. Gündelik yaşamımızdan da çıkarabiliriz bunu. Şakayı, takılmayı kaldıran insanlar vardır, kaldıramayan insanlar vardır. İlk kümeye girenler hoşgörülüdürler. Belki **gülme nesnesi** yapılmak onların **da hoşuna gitmez.** Ama dışa vurmazlar bunu. Zaman zaman, «cuk» oturmuş şakalara, takılmalara gülerler de. Böyleleri, şu ya da bu yanı aksayan kişi kendileri bile olsa, serinkanlıdırlar. Duruma dışarıdan bakmayı bilirler. Aksayan yanlarının neden olduğu gülünçlüklere gülerler. Gülme yolu ile açığa vurulan eleştirilere katılırlar. Oysa ikinci kümeye girenler, bu nitelikten yoksundurlar. Aksayan yanlarını kabule yanaşmazlar. Ya da başkalarınca, takılma yolu ile bile olsa, açığa vurulmasına katılmazlar. Kendi doğrularının dışında başka doğruların da bulunabileceğini kabule yanaşmazlar bir türlü. Hoşgörüsüzdürler kısacası.

Bu basit örnek genelleştirilebilir ve mizahın özü gereği hoşgörüyü gerektirdiği söylenebilir. Ama mizahçıların hoşgörülmeye gereksinimleri **yoktur.** Onlar, bireylerden toplumun bütününe dek açılan geniş bir yelpazede gözlerine değen aksaklıkların tümünü gerek dillerine, gerekse de kalemlerine dolamaktan kaçınmazlar. Sadece mizahı bilinçli bir uğraş olarak seçen ve amaçları doğrultusunda etkin bir biçimde kullananlar için geçerli değil bu. İnsan tekleri için de geçerli... Mizah yolu ile çevresinin aksayan yanlarını eleştirmeyi gereksinen bir kişi çevresinden hoşgörülmeyi beklemez. Mizah nesnesi yapılan kişiler kaldırsa da, kaldırmasa da onlar sözlerini gediğe koyarlar. Bu nedenledir ki mizah hoşgörüyü gerektirir ama hoşgörülmeyi değil.



Özü gereği olumsuzlayıcı bir işlev yerine getiren mizah, kurulu düzene karşı bilinçli bir biçimde kullanıldıkça, egemen sınıflarca hoşgörü sınırlarının dışına itelenir. Mizahın düzen açısından yolaçacağı sakıncaları önlemek amacı ile mizahçılar sindirilmeye - susturulmaya, mizah organları baskı altına alınmaya - yasaklanmaya çalışılır. Bunu, Türkiye özgülünden getireceğimiz birkaç örnekle somutlayabiliriz.

Divan şiirinden yergici ozanları arasında yeralan, bu dalın önde gelen —ve belki de en önemli— temsilcilerinden biri olan «Nef'i»nin yergiler yüzünden öldürüldüğünü biliyoruz. Prof. Dr. Fuat Köprülü, konuya ilişkin olarak şu bilgileri veryor:

«Eski mecmualardan birkaçında Nef'i'nin kaleminden çıkmış veya ona mal edilmiş, IV.

Murat aleyhinde çok ağır bir isnat da taşıyan bir kıta vardır ki, eğer padişah bu parçadan haberdar olmuşsa, pek mümkündür ki şairin ölümüne asıl bu hicv sebep olmuş bulunsun.[2]

Çağdaşlarından bir ozan da, bir beyitinde bu görüşü doğrulayıcı sözler söylemektedir: «Gökden nazire indi Siham-ı Kaza'sına/Nef'i dlile uğradı Hakk'ın belasına».

Yergilerinin niteliğine gelince... Ozanın yergilerini topladığı **Siham-ı Kaza** adlı yapıtının içeriği konusunda Dr. Abdülkadir Karahan şunları söylüyor:

«İlkin kendi babasına, sonra Gürcü Mehmet Paşa'ya, Kemankeş Ali Paşa'ya, Ekmekçizade Ahmet Paşa'ya, Veysi'ye, Nev'izadeye kaside, terkib-i bend, kıta gibi muhtelif nazım şekilleriyle kaleme alınmış hicviyeler. Ayrıca ya muhatapları açıklanmamış, fakat imalardan bunların ya devrin tanınmış alimleri, yahut nüfuzlu büyükleri, hekim başısı olduğu anlaşılabilecek hakaretamiz parçalar. Bunlara yine kinaye ve tarizlerdeki hususiyet dolayısıyle şair ahpaplara nişan alındığını sezdiren manzumeleri eklemek gerekir. Ve nihayet hedefleri belli ağır kıtalar.

«Burada da evvela Baki Paşa, Ekmekçi Ahmet Paşa, Hafız Ahmet Paşa, Halil Paşa v.b. gibi devlet ricali ön saftadır. Onları sanatkarlar takibeder. Nef'i'nin hakaret etmediği, sataşmadığı, sövmediği şöhretli çağdaşı şair yok gibidir. Hem iş bazan ima, kinaye vadisinden çıkıp tahkir, küfür ve tezlil uçurumunda hitam bulur. Nefes alınmadan, ardarda hicvedilen bu sanatkarlardan belli başlılarını sıralamakta zarar yoktur:

«Fırsati, Bahsi, Nigar, Nihali, Mantıki, Meşrebi, Kanii, Ruhi, Ganizade Nadiri, Itri, Kafzade Faizi, Rıyazi, Nev'izade Atayi, Azmizade Haleti...»[3]

Öte yandan Eşref'in de başına ne gelmişse yergileri yüzünden gelmiştir. Dağılma sürecine giren Osmanlı toplumundaki yozlaşmayı kalemine doladığı, «...memlekete ve halka zararı dokunan her türlü uygunsuz, yolsuz, haksız harekete karşı —bu hareketi kim yaparsa yapsın— hiç çekinmeden kalemiyle mücadeleye grişmeyi bir insanlık ve yurttaşlık görevi bil»diği için tutuklanmış, işsiz bırakılmış, sürülmüştür.[4]

Osmanlı yöneticilerince Pir Sultan Abdal'dan sonra «kellesi» istenen ikinci halk ozanının, Seyrani'nin de yergici olması rastlantı değil. Bakın Haşim Nezihi Okay, «Seyrani'nin Toplumsal Yönü» başlıklı yazısının başlangıcında neler söylüyor:

«Seyrani'nin önemli yönlerinden biri de sosyal tarafıdır. İstanbul'da 7 yıl kalan şair, İmparatorluğun bozuk düzenini yakından görmüş, büyük bir pervasızlıkla ve korkusuzca bunları yergi konusu yapmıştır. Bu yüzden de öldürülmesi istenen ozanın, hemşehrisi bir paşanın aracılığıyla bu cezası sürgüne çevrilmiş ve İstanbul'dan uzaklaştırılmıştır.»[5]

Bu örnekten de çıkarılacağı gibi toplumsal düzeni eylemsel olarak değiştirmeye kalkışmakla bozukluklarını, aksayan yanlarını yergi yoluyla dile getirmek arasında egemen sınıflar açısından hiç bir ayrım yoktur. İkisi de aynı kapıya çıkmaktadır ve cezaları birdir. Pir Sultan Abdal asılmıştır. Seyrani ise «hemşehrisi bir paşanın aracılığıyla» canını kurtarabilmiş ve «İstanbul'dan uzaklaştırılmıştır».

Sultan Aziz'in mizah gazetelerinde sansür koyması, II. Abdülhamid'in önce mizah gazetelerini yasaklayıcı bir yasa tasarısını meclisten geçirtmek istemesi, başarılı olamayınca da sansüre başvurması[6], Cumhuriyet döneminde Marko Paşa'nın başına gelenler[7]... kendi gerçekliğimizden getireceğimiz diğer örnekler.

Dahası var. Dinsel temellere yaslanan yönetim biçimlerinde, sorunu kökten çözmek amacı ile işin gülmeyi yasaklamaya dek vardırıldığını da görüyoruz. Bakın Ahmet Toper, «Soysuzlaştırılan Mizah» başlıklı yazısında neler söylüyor:

«Türk - İslam geleneğinde din inancı ve yerleşik ahlak düzeni mizahı hoşgörmez. Mercimek Ahmet'in Farsça'dan çevirdiği öğüt kitabı Kabusname'de, 'Latife etmek şerrin kılavuzudur.' denmektedir. Ebussuut Efendi'nin fetvalarından birinde, iyi insanları ve din bilginlerini yermeyi adet edinenlerin tövbe edinceye kadar hapiste tutulacağı açıklanır. Eşrefoğlu Rumi, tasavvuf ahlakı kitabı olan Müzekki - ün Nüfus (Benlikleri Arıtıcı Kitap)'ta, 'Kahkaha ile gülmek doğru değildir, başkalarını güldürmek için sözler sarfetmek doğru olmadığı gibi (...) Birinin veya topluluğun yergiyle taklidini yapmak haramdır.' der.»[8]

Bütün bunlar, **bilinçli olarak kullanıldığında,** mizahın, egemen sınıfların korkulu düşü durumuna gelebildiğini göstermekte, kanıtlamaktadır. İş, mizahı, egemen sınıflara karşı bilinçli bir biçimde kullanmakta; etkili bir silah kılmakta, kılabilmekte... Şöyle bir soru ile karşı karşıyayız burada: Egemen sınıfların çekindikleri güldürmenin amaçlaştırıldığı mizah mı, yoksa, güldürü ögesinin bir araç olarak kullanılarak düzeni eleştiren mizah mı? Diğer bir deyişle «sululuk» mu, yoksa «ciddi mizah» mı? Böylece, Ergönültaş'ın üzerinde durduğu konuya gelmiş bulunuyoruz.

«SULULUK»TAN NE ANLAMALIYIZ?

Ergönültaş, «sululuk»a karşı çıkmanın «egemen sınıfların yararına» bir davranış olduğunu, dahası faşistlerle aynı konumda yeralmak anlamına geldiğini savlıyor. Ancak «sululuk»tan ne anladığını belirtmiyor. «Sululuk Üstüne» başlıklı bir yazıda «sululuk»tan ne anladığının belirtilmemesi, bağlayıcı bir tanım verilmemesi anlaşılır gibi değil. Bu durum tartışmayı bir

parça güçleştirecek de. Ne yapalım? Biz de, Ergönültaş'ın kalemine doladığı yazarların karşısına aldığı görüşlerine bakarak «sululuk»tan ne anladığını ve ne anlaşılması gerektiğini saptamaya çalışırız!

«Mizah»ın, TDK'ca yayımlanan Türkçe Sözlük'teki tanımına, «Kimi düşünceleri nükte, şaka ve takılmalarla süsleyip anlatan bir söz veya yazı çeşidi, gülmece» biçiminde tanımlanmasına karşı çıkarak, «Mizahçı olmak isterim de güldürücü, gülmececi olmak istemem.» diyen Rıfat Ilgaz'ı eleştirerek «...gülmeceyi sululuk, gıdıklayıcılık diye yadsımak, küçümsemek yalnızca egemen sınıfların işine yarayacaktır.» diyor Ergönültaş. Demek oluyor ki Ergönültaş, Rıfat Ilgaz'ın karşı çıktığı tanımda ve karşı çıkış gerekçesinin zıttında anlatımını buluyor «sululuk»un. Onlara bakarak «sululuk»tan anlaşılması gerekeni şöylece belirleyebiliriz: «Sululuk» ya da «sulu mizah», güldürücülüğün **amaçlandırıldığı** mizahtır. Güldürücülüğün amaçlaştırılmasının sonuçlarına, diğer bir deyişle «sululuk»un, «sulu mizah»ın ne tür bir işleve aday olduğuna az sonra değineceğiz. Ondan önce, tutumuyla, bu tanımı önerdiğini, savunuculuğunu üstlendiği «sululuk»u, «sulu mizah»ı bu çerçevede düşündüğünü ileri sürmekle Ergönültaş'a haksızlık yapıp yapmadığımızı araştıracağız.

Türkçe Sözlük'teki tanım açık: Mizah, «kimi düşünceleri nükte, şaka ve takılmalarla süsleyip anlatan söz ve yazı çeşidi»dir. Buna göre mizah, gerçekliğin güldürücü —çelişik— yanları ile kavranıp sunulması değil de, kimi düşüncelerin «nükte, şaka ve takılmalarla süsle»nip sunulmasıdır. Yani güldürücülük gerçeklikte değil de, sunum ögelerinde aranmaktadır. Bu tanım çerçevesinde düşünüldüğünde mizahçıyı da, gerçekliği gülünç —çelişik— yanları ile kavrayıp sunan bir kişi olarak değil de, «kimi düşünceleri nükte, şaka ve takılmalarla süsleyip» sunan bir kişi olarak görmek gerekecek. Yani mizahçı gerçekliği güldürücü —çelişik— yanları ile kavrayıp sunmaya çalışan bir kişi değil de, bir «süslemeci»dir.

Güldürücülük gerçekliğin çelişik yapısında değil de, sunum öğelerinde aranır ve mizahçının eylemi de gerçekliği çelişik yanları ile kavrayıp sunmak yerine «süslemeciliğe» indirgenirse sonuç ne olur? Mizah, insanı gerçekliğin bilincine ulaştırmak yerine, **yalnızca** güldüren kişi durumuna gelir. Rıfat Ilgaz'ın «Mizahçı olmak isterim de güldürücü, gülmececi olmak istemem.» Sözleri de açıklığa kavuşmuş oluyor böylece. Toplumun devrimci dönüşümünden yana bir sanatçı olan Ilgaz'ın insanlarımızın gerçekliğin bilincine ulaşmalarını sağlamak yerine, gülmelerini sağlamak yanlısı olabileceği düşünülemez kuşkusuz.

Bütün bunlar Ergönültaş'ın, tutumuyla yukarıdaki tanımı önerdiğini; savunuculuğunu üstlendiği «sululuk»u, «sulu mizah»ı bu tanım çerçevesinde düşündüğünü kanıtlıyor.

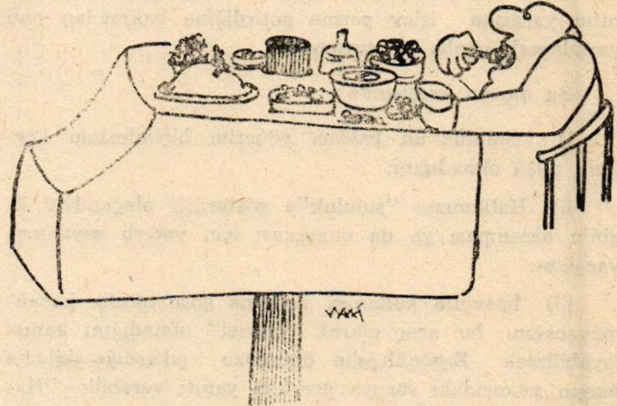
Geçmeden belirtelim: Gündelik yaşamda, «sululuk», bu tanımdan sapan bir anlamda kullanılmaktadır. Ve gündelik yaşamda «sululuk»a yüklenen anlam kesinlikle olumsuzdur. Ancak biz yukarıdaki tanım çerçevesinde kullanacağız «sululuk»u.

Güldürücülüğün amaçlaştırılmasının sonucu, diğer bir deyişle «sululuk»un, «sulu mizah»ın işlevi ne olabilir? Kısaca yanıtlayalım.

Güldürücülüğün amaçlaştırılması, —varsa— gülünçleştirilen şeylerin özünün gözden kaçmasına yolaçar. İlgi özden çok güldürü ögesi üzerinde toplanır. Güldürü ögesini aşıp öze giremez. Bu nedenledir ki «sululuk»un, «sulu mizah»ın gülünçleştirdiği şeylerin özünü okurun kavradığı, dolayısıyla da onları olumsuzladığı kolaylıkla söylenemez.

Bu çerçevede düşünüldüğünde «sululuk» aklanabilir mi?

"Hayır!" demek için acele etmemek, ivecen davranmamak gerekiyor. Çünkü Ergönültaş Hitler'e, Eflatun'a yaptığı göndermelerle "sululuk"un baskıcı yönetim biçimlerinin korkulu düşü olduğunu kanıtlamaya çalışıyor. Bu örneklerle de yetinmiyor. Karagöz'ü devreye sokuyor. "Ciddiyet bağnazları" olarak adlandırdığı kişilerin gözüyle bakıldığında Karagöz'ün "hiç de ciddi falan" sayılamıyacağını ileri sürüyor. Cevdet Kudret'e yaptığı göndermelerle izleyicilerin "fazla gülmekten çatlamak derecesine" geldiklerini örnek göstererek görüşünü doğrulamaya çalışıyor. Ardından da Karagöz'ün yasaklandığının altını çizerek aynı noktaya, yani "sululuk"un baskıcı yönetim biçimlerinin korkulu düşü olduğu görüşüne ulaşıyor.. Ergönültaş'ın açıklamaları şöyle bir ikileme yolaçıyor: Bir yanda "sululuk"u korkulu düş olarak gören baskıcı yönetim biçimleri, diğer yanda tüm ilginin güldürü ögesinde toplanmasına yolaçarak gerçekliğin bilincine ulaşmayı önleyen "sululuk". Birinden yana olmak, diğerine karşı olmayı gerektiriyor. Baskıcı yönetim biçimlerinden yana olmadığımıza göre "Yaşasın sululuk!" (Mu?)



Ergönültaş'ın koyduğu ikilem buraya çıkıyor. Bu nedenle de başta koyduğumuz soruya "Hayır!" karşılığını vermekte ivecen davranmamak gerekiyor. Ergönültaş'ın ikileminin yanlışlığı açık olmakla birlikte çıkış noktası olarak aldığı verileri irdelemek zorunlu oluyor.

ERGÖNÜLTAŞ'IN GERÇEKLERİ

«Sululuk»un aklanmasına yeşil ışık yakan bu ikilemi önümüze dikerken neye yaslanıyor Ergönültaş? Gerekçeleri nelerdir? Konuya bu soruyu yanıtlayarak girmekte yarar var. Tartışmanın derli-toplu bir biçimde yürümesi yönünden...

Ergönültaş, insanı "sululuk"u onaylamaya zorlayan ikilemini şu üç gerekçe üzerine oturtuyor:

i) Gerekçelerin ilki bir sav: "Sululuk", baskıcı yönetim biçimlerinin korkulu düşüdür. Bu tür yönetim biçimlerinde, egemen güçlerin çekindikleri olgulardan biri de, "sululuk"tur. "Sululuk"a karşı çıkmak ise "genel anlamıyla **faşist** öğretinin düşünsel kaynaklarının işi" dir. Böyle bir yönseme içerisinde bulunanlar bilerek ya da bilmeyerek faşistlere özdeş konumda yeralmaktadırlar. Bu yüzden "sululuk"u olumsuzlamak yanlış bir tutumdur.

ii) Gerekçelerin ikincisi bir gözlem: Halkımız "sululuk"a, "sululuk"un taşıyıcılığını yapan dergilere film ve oyunlara olağanüstü bir ilgi göstermektedir. Bu ilgi, "sululuk"un karşıya alınmaması için yeterli bir nedendir.

iii) Üçüncü gerekçe de ilki gibi bir sav: "Sululuk", kullanım amacına bağlı olarak işlev yerine getiren bir olgudur. Araç olarak "nesnel"dir. Egemen sınıflar yararına bir işlev yerine getirebileceği gibi, ezilen sınıflar yararına da işlev yerine getirebilir. Bu nedenle de, hangi sınıfın yararına işlev yerine getirdiğine bakmadan onu yargılamak yanlış bir tutumdur.

Bu durum karşısında:

i) "Sululuk"un baskıcı yönetim biçimlerinin korkulu düşü olmadığını;

ii) Halkımızın "sululuk"a gösterdiği olağanüstü ilginin aklanması ya da onanması için yeterli sayılamayacağını;

iii) İşlevinin kullanım amacına göre nitelik kazanmayacağını, bir araç olarak "nesnel" olmadığını kanıtlayabilirsek Ergönültaş'ın önümüze çıkardığı ikileme **karşın** yukarıdaki soruya gereken yanıtı verebilir, "Hayır!" diye haykırabiliriz.

"SULULUK" BASKICI YÖNETİM BİÇİMLERİNİN KORKULU DÜŞÜ MÜDÜR?

İlgileri güldürü öğesinde toplayarak öze girmeyi önleyen "sululuk" baskıcı yönetim biçimlerince çekinilecek bir şey olabilir mi? Ergönültaş'a kalırsa, evet. Görüşünü doğrulamak amacı ile Hitler'den bir alıntı yapıyor. Yazık ki yaptığı alıntı düşüncesini değil de, karşıtını doğruluyor. Ergönültaş'ın Hitler'den yaptığı alıntı şu:

> "... Alman ve Avusturya mizah gazetelerinin yaptığı gibi düşmanı gülünç göstermek tamamen yanlıştır. Çünkü düşmanla cephede karşılaşan okuyucuya bambaşka bir kanaat verir. Nitekim Alman askeri düşmanın azmini ve mukavemetini görünce, şimdiye kadar kendisine bilgi vermekle mükellef olanlar tarafından aldatıldığını hissediyor, dövüş arzusunu veya sadece mukavemetini takviye edeceğine, tam aksi bir duruma düşüyordu: Kendini ümitsizliğe kaptırıyordu." (9)

Ergönültaş, bu sözlerden yola koyularak "sululuk"u yadsımayı faşistlerle aynı konuma düşmek olarak görüyor, gösteriyor. Hitler'in sözlerine biraz daha dikkatle bakacak olursak şunu görürüz: Hitler, öncelikle mizahın gücünün bilincinde. Bilincinde olduğu için de düşmanın "sululuk" yolu ile sunulmasına karşı. Nedenini de koyuyor ortaya: Kendisine "bilgi vermekle mükellef olanlar tarafından aldatıldığını" hisseden askerler, "düşmanın azmini ve mukavemetini görünce", "dövüş arzusunu veya sadece mukavemetini takviye edeceğine, tam aksi duruma düş"mektedir, "kendini ümitsizliğe kaptırmak"tadır. Neden mi? "Sululuk" yolu ile yapılan sunum, ilginin güldürü öğesine takılıp kalmasına yolaçmakta ve öze -düşmanın gücünün bilincine- varmayı önlemektedir. Burada yanıtlanması gereken sorular şunlardır: Hitler, düşmanının gücünün bilincine ulaşmayı önleyen "sululuk"a, "sulu mizah"a neden karşı çıkıyor? Askerlerinin düşmanı hafife almasını neden zararlı buluyor?

Bu soruların yanıtı oldukça yalın: Sermaye adına dünyayı ele geçirmeyi amaçlayan Hitler, düşmanın hafife alınmasının beraberinde boşvermeyi getireceğini, askerlerinin kendilerini hazırlamalarını önleyeceğini görüyor. Bunun da amaçladığı noktaya ulaşmasını engelleyeceğini çok iyi biliyor. Bu nedenle de "sululuk"a, "sulu mizah"a karşı çıkıyor.

Gelgelelim Ergönültaş, bu gerçeğe karşın, "sululuk" un baskıcı yönetim biçimlerinin korkulu düşü olduğunu, bu nedenle de "sululuk"a karşı çıkmanın faşistlerle özdeş konumda yeralmak anlamına geldiğini savlıyor, ileri sürüyor. Bunu da emekçi halk yığınları adına yapıyor. Nedenini irdelemeden, Hitler karşı çıkıyor diye, emekçi halk yığınlarının kurtulabilmek için değiştirmek zorunda oldukları gerçekliğin bilincine ulaşmalarını önleyecek "sululuk"a, "sulu mizah"a sahip çıkıyor, savunusunu yapıyor. Peki emekçi halk yığınları doğru olarak kavrayamadıkları gerçekliği nasıl değiştireceklerdir? Emekçi halk yığınları adına konuşmaya girişirken bu noktayı göz önünde bulundurmak gerekir. Bu nokta atlandı mı, emekçi halk yığınları yerine başkaları adına konuşmak kaçınılmaz olur. Ergönültaş'ın yanılgısının nedenine az sonra geleceğim. Ondan önce, konuya açıklık getireceği kanısında olduğum bir olguya değinmek istiyorum.

Düşmanın gerçek gücünün bilincine ulaşmayı önlediği için "sululuk"a karşı çıkan Hitler, aynı zamanda, Şarlo'ya da karşı. "Sululuk" yaptığı için mi? Tam zıttı. Kişiliğinde somutlaşan faşizmin zayıflığını eğlenili bir biçimde perdede yansıttığı için. Sergey Ayzenştayn, "Diktatör" üzerine yazdığı notta, American Friday dergisinden şu parçayı aktarıyor:

> "Adolphe Hitler'in milyonlarca düşmanı vardır. Fakat onun en dehşetli düşmanlarından biri onunla aynı yıl doğmuş olan Charlie Chaplin'dir." (10)

Yani Hitler bir yandan düşmanının gücünün bilinci-

ne ulaşılmasını önleyen "sululuk"a karşı çıkarken, diğer yandan da faşist hareketin zayıflıklarını ortaya koyan Şarlo'ya da karşı çıkıyor. Bu iki olgu arasında çelişki yok. Tam zıttı, özsel bir uyum var. Hitler, gerçekliğin bilincine ulaşmayı önleyen -kendisinden yana- mizaha karşı çıkarken, düşmanının gerçekliğin bilincine ulaşmasını sağlayan mizaha da karşı çıkıyor. İlki "sululuk", ikincisi ise "ciddi mizah".

Ergönültaş'ın yanılgısı, düşmanın neye karşı olduğunu dikkate alıp neden karşı olduğunu araştırmamasından kaynaklanıyor. Düşmanın neye karşı olduğunu, nelerden çekindiğini bilmek önemli kuşkusuz. Ancak bunun nedenini de bilmek gerekiyor. Bu iki nokta göz önünde bulundurulmadan ulaşılacak yargılar doğru bir eyleme hizmet etmez. Yukarıda örnekledik. Eğer Ergönültaş bu iki noktayı göz önünde bulundursaydı böyle bir yanılgıya sürüklenmeyecekti. Bundan eminim.

Ergönültaş'ın savını desteklemek amacı ile başvurduğu ikinci kaynak Eflatun'un Devlet'i. Şu sözleri aktarıyor Devlet'ten :

(...)

"Sonra bekçilerimiz, pek öyle gülmeye de düşkün olmamalı. Aşırı bir gülme insanın içinde aşırı tepkiler yaratır."

(...)

"Öyleyse, sözünü dinletecek kimseleri, hele Tanrıları kahkahalarla güler göstermek doğru değildir." (11)

Bu sözlere yaslanarak "sululuk"u yadsımanın "genel anlamı ile **faşist** öğretinin düşünsel kaynaklarının işi" olduğunu kanıtlamaya çalışıyor. Daha doğrusu savının altına bu sözleri kondurarak işin içinden sıyrılmayı deniyor. Savıyla kanıtı arasındaki ilişkiyi göstermeyi bile gereksiz buluyor. Her şey o denli açık, o denli yalın ki onun için ayrıca herhangi bir açıklama yapmayı okura saygısızlık olarak görüyor olmalı.

Ergönültaş'ın insan düşüncesinin gelişiminin önemli uğraklarından biri olan Devlet'i ele alış biçimi üzerinde durmak isterdim. Onun mantığı ile insanlığın kültür kalıtı değerlendirildiğinde sonucun ne olacağını, elde - avuçta kalanın ne olacağını göstermek isterdim. Ama bu yazı böyle bir yükü taşımaya elverişli değil. Bu nedenle, yukarıdaki sözlerin "sululuk"u aklamakta bir kanıt sayılıp sayılamayacağını tartışmakla yetineceğim.

Eflatun'un üzerinde durduğu iki ayrı olgu var burada. Bunların ilki, "bekçilerimiz" diye adlandırdığı yöneticilere; ikincisi ise, "sözünü dinletecek kimselerle" söz dinlemesi gerektiğine inandığı kişiler (halk) arasındaki ilişkiye ilişkin. Eflatun'un sözlerinden mizah açısından bir sonuç çıkarılacaksa bu iki noktanın göz önünde tutulması zorunlu.

Eflatun, "bekçilerimiz" diye adlandırdığı yöneticiler için "pek öyle gülmeye de düşkün olmamalı" diyor. Niye? "Aşırı gülme insanın içinde aşırı tepkiler yaratır." Bu "aşırı tepkiler"in neler olduğu açıklanmıyor Devlet'te. Ama yapıtın bütünü göz önünde tutularak "aşırı gülme"nin, "bekçiler"in kendilerinden bekleneni yerine getirmesini önleyeceğinden kaygulanıldığı çıkar sanabilir. Buna karşılık Eflatun, halkın "aşırı ölçüde gülmesi" konusunda herhangi bir sınırlama getirmiyor. Çünkü onun gözünde halk, söz dinlemesi gereken bir yığındır. "Aşırı gülmeyi" söz dinlemek yönünden değil de, sözünü dinletmek yönünden engel olarak görüyor o. Öte yandan "sözünü dinletecek kimseleri"n halka "kahkahalarla gülen" kişiler olarak gösterilmesine de karşı çıkıyor. Eflatun ve bunun da nedenini belirtmiyor. Ama yapıtın bütünü göz önünde tutularak halkın kahkahalarla gülen kişilerin sözünü dinlemeyeceğinden kaygulanıldığı çıkar sanabilir.

Eflatun'un sözlerinden mizah açısından nasıl bir sonuç çıkarılabilir?

Belirtmiştik. Doğru bir eylem için düşmanın neye karşı olduğuna bakmak kadar, neden karşı olduğuna da bakmak gerekir. Bu noktayı göz önünde bulundurarak yukarıdaki soruyu şöyle yanıtlayabiliriz :

a) Halkı gülmekten düşünmeye zaman bulamayan "kahkaha makinalarına" çeviren mizaha karşı çıkmak gerekir;

b) Egemen sınıflarla siyasal alandaki temsilcilerini korkutucu görünümlerinin gerisinde yatan güçsüzlüğü sergileyerek gülüçleştiren, aşağılayan yerin dibine batıran mizahtan yana olmak gerekir.

Bu sonuç ise, Ergönültaş'ın savladığının zıttına "sululuk"u aklamayı değil de, yargılamayı gerektirir.

Ergönültaş'ın bu bağlamda düşünülebilecek son örneği de gölge oyunu Karagöz. İlginç bir "kurgu"yla yüz yüzeyiz burada. Önce, "ciddi'lik bağnazı" olarak adlandırdığı ve "sululuk"a karşı olduklarını yazmaktan çekinmeyenlerin gözüyle bakıldığında Karagöz'ün "sululuk" bağlamında düşünülmesi gerektiğini savlıyor : "Bu bağnazların kullandığı anlamda Karagöz gerçekten 'sulu'ydu, hiç de 'ciddi' filan değildi" diyor. Savını doğrulamak amacı ile de iki gerekçe öne sürüyor : Gerekçelerinin ilki, Karagöz'ün, halkı, "fazla gülmekten çatlama derecesine" dek getirmesi... Cevdet Kudret'in Ali Rıza Bey'in **On üçüncü Asr-i Hicride İstanbul Hayatı, İstanbul Eğlenceleri** başlıklı yazısından aktardığı şu parçayı kanıt olarak ileri sürüyor : "... muhavere kızıştıkça kahkahaların ayyuka çıktığı, huzzarın, fazla gülmekten çatlamak derecesine geldiği"ni belirttiği sözleri. Gerekçelerinin ikincisi ise, Karagöz oyunlarının "cinsellik temalarıyla (...) iyice içiçe" olması. Bu kez de, Cevdet Kudret'in Evliya Çelebi'den aktardığı şu parça kanıt olarak gösteriliyor : "... Civan Nigar hamama girup Gazi Boşnak Civan Nigar'ı basup Karagöz'ü kirinden (=phallus'undan) üryan bağlayup hamamdan çıkarması..." Ardından da Prof. Dr. Pertev Naili Boratav'la yine Cevdet Kudret'in tanıklıklarıyla Karagöz'de toplumsal yerginin ağır bastığı, bu nedenle de zaman zaman yasaklandığı, oynatıcılarının türlü yöntemlerle sindirilmek istendiği belirtiliyor. Ve söz şuraya getiriliyor : "Halkla bütünleşen gülmece (Ergönültaş 'sululuk' karşılığı kullanıyor 'gülmece'yi - M.E.) ile-

ricilerin elinde böylesine etkin bir silah." Böylelikle de, "ciddi'lik bağnazları"nın gözüyle bakıldığında "sululuk" bağlamı içerisinde düşünülmesi gerektiğini savladığı Karagöz'ün toplumsal işlevine ilgileri çekerek "sululuk"a çağırı çıkarıyor.

Bakalım Karagöz'den yola koyularak böyle bir sonuca ulaşılabilir mi?

Öncelikle şunu belirtmeliyim: Ergönültaş'ın "ciddilik bağnazı" olarak adlandırdığı Turhan Selçuk, Ferruh Doğan, Tan Oral, Ender Kâmil Boyacı ve Rıfat Ilgaz'ın Karagöz'ü "sululuk" bağlamında düşündükleri ve düşünebileceklerini ya da sözlerinin bu anlama çekilebileceğini **hiç** sanmıyorum. Ergönültaş, onların gözlüklerini taktığını varsayarak, Karagöz'e yaklaşıyor ve onların Karagöz'e ilişkin düşüncelerinin ne olabileceğini saptamaya çalışıyor. Yanlış bir tutum bu ve bu yanlışlığın gerisinde yatan ana neden günümüzün "sululuk" taşıyıcıları ile Karagöz'ü bir tutması, özdeşleştirmesi. Karagöz'ün prestijinden yararlanmaya çalışması.

Ergönültaş'ın Cevdet Kudret'le Pertev Naili Boratav'ın tanıklığına başvurarak yaptığı saptamaların üçü de doğru. Yani Karagöz'ün "muhavereleri" izleyenleri zaman zaman gülmekten çatlama derecesine dek getirebilmektedir; cinsellik oyunlarda büyük bir yer tutmaktadır; toplumsal yergi pek çok oyunda ağırlıklıdır. **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu** adlı yapıtında, Metin And, bu gerçeğin altını çiziyor:

> "Karagöz'ün üç temel niteliği vardır: (1) Güldürücülüğü; (2) Toplumsal ve siyasal taşımacılığı; (3) Açıksaçıklığı." (12)

Öyleyse Ergönültaş'ın yanlışı nerde? Önce Karagöz'ün öğelerini dönemi açısından ve yapısal bütünlüğü içerisinde ele almaması; sonra da birinci ve üçüncü öğeleri öne çıkararak onu günümüzün "sululuk" taşıyıcıları ile bir tutmasında...

Karagöz'ün üç temel niteliğinden ilki güldürücü olması. Ancak izleyicileri gülmekten çatlama derecesine getiren Karagöz'ü oluşturan dört bölümden biri: "muhavere" bölümü. Ergönültaş, görüşünü doğrulamak amacı ile "muhaverenin" izleyicideki yansılarını sözkonusu etmesine karşın içeriği konusunda bilgi vermemesi düşündürücü. Sık sık tanıklığına başvurduğu Cevdet Kudret, bakın ne diyor bu konuda:

> " 'Muhavere' bölümü, asıl oyunun konusuyla ilgili değildir. Bu bölüm, okumuş bir kişi olan Hacivat'ın sözlerini okumamış bir halk adamı olan Karagöz'ün yanlış anlaması, ya da yanlış anlar görünmesi (böylece türlü cinaslar, nükteler yapması) ile sürüp gider." (13)

Yani toplumdaki aksaklıkları diline dolayan, sahtecileri yerin dibine batıran Karagöz'ün, "ciddiyet bağnazları" nın gözü ile bakıldığında "sululuk" bağlamında düşünülmesi gerektiği yolundaki savın dayancası olan izleyicileri gülmekten çatlama derecesine getirmesini sağlayan öğesinin asıl konu ile doğrudan bir ilişkisi yok. Ergönültaş'ın Cevdet Kudret'ten onun da Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey'den aktardığı sözlerde de böyle bir durumdan sözedilmektedir.

> "Hafız'ın semti Kasımpaşa olduğu için eskiden beri usul olduğu üzere yardakçıları, takımları alıp cemiyete giderler. Kendisi de doğruca levazımı hazır bulurmuş. O gün için adamlarına tembih etmek hatırından çıkmış. Kendisi cuma akşamı yalnız olarak Beylerbeyi'ne gitmiş. Ne çare ki, o tarihte şirket vapurları da yok. İskele kayığı ile Kasımpaşa'ya kadar gidip dönünceye kadar sabah olacak. Bir çare düşünmüş. Cemiyetin daire müdürü bulup işi gizlice anlatmış. Kendisine yalnız perde kurmak için bir yatak çarşafı ve aktarda satılan Karagözle Hacıvat istemiş. İstekleri yerine getirilmiş.
>
> "Vakta ki, oyun başlamış, Hacivatla Karagöz meydana gelmişler, muhavereye tutuşmuşlar. Gülmeler de yükselmiş. Muhavere kızıştıkça da kahkahalar ayyuka çıkmış. Hazır bulunanlar gülmekten çatlamak derecesine gelmiş. Hiç kimse vaktin geçtiğinin farkına varmamış." (14)

Ve Hayali Hafız yeni günün doğması ile işin içerisinden sıyrılır.

İşte Ergönültaş'ın Karagöz'ü "sulu" sayılması gerektiğini kanıtlamak için bütünden soyutlayarak ele aldığı bölüm böyle bir bölüm. Oynatıcının yeteneğine göre uzatılıp kısaltılabilen, konuyla uzak-yakın herhangi bir ilintisi bulunmayan bir şey. Bu gerçeğin altı çizilmeyince, egemen çevreleri hop oturtup hop kaldırtan Karagöz'ün izleyicileri gülmekten çatlama derecesine getirdiği sanılabilir. Ergönültaş'ın amacı da böyle bir sanı yaratmak.

Gelgelelim Karagöz'ün "cinsellik temalarıyla (...) iyicene içiçe" olmasına Ergönültaş, "ciddiyet bağnazı" diye adlandırdığı kişilere karşı bu olguyu kullanmaya çalışırken dönemi içerisindeki anlam ve önemi üzerinde durmuyor nedense. Gırgır'la Marko Paşa arasında ilişki kuracak derecede ölçüyü kaçıran Ergönültaş, "sululuk" taşıyıcılarının "baldır-bacak" edebiyatlarını bu yoldan aklayabileceğini sanıyor. Oysa, dönemi açısından ele alındığında, Karagöz'de ağırlık verilen "cinsellik temaları" nın bir anlamı, bir işlevi olduğu kolaylıkla görülür. Bakınız Metin And ne diyor bu konuya ilişkin olarak:

> "... Evet, doğrudur; Karagöz'ün bir çok yanı olduğu gibi utanmaz bir yanı da vardı. Sımsıkı kapanık bir toplumda, baskının yarattığı kımıltısızlık içinde, bu yoldan bir kaçamak aranması; soluk verecek bir delik olarak buna başvurulmuş olması ancak Karagöz lehine yorumlanmalıdır." (15)

Demek oluyor ki Ergönültaş'ın Karagöz'ü "sulu" göstermek için harcadığı çabaların tümü boşlukta kalmaktadır ve Karagöz, "sulu" olduğu için değil de, "ciddi" olduğu için yöneticilerin tepkilerine hedef olmuştur.

Bütün bunlar gösteriyor ki egemen sınıfların korkulu düşü olan mizah "sulu mizah" değil, "ciddi mizah" tır. Diğer bir deyişle ilgilerin güldürü öğelerine takılıp kalmasına yolaçarak öze girmeyi önleyen mizah değil de, tam karşıtı bir nitelik taşıyan mizah.

Fakir Baykurt'un, Ergönültaş'ın kalemine doladığı sözlerini aktarmadan edemeyeceğim :

"... Güneşin girmediği yerlere bile girecek, direnç götürecek. Böylesine kudretli bir "öğe" mizah. Onu 'gırgır' sanıp, kadın bacağı, kalçası ve göğsüyle 'salata' yapanların tekelinde kalamaz sürgit. Mizahı böylesine sulandırıp gözden düşüreceklerini umanlar aldanıyorlar. Egemen sermaye güçleri en çok mizahtan korkuyorlar. O yüzden, ya sindirmek, ya da sulandırmak istiyorlar, besbelli bu. Geçmişte korktukları gibi günümüzde de kokuyorlar. En ilkin mizahçıları satın almağa kalkıyorlar, bu da korkudan. Satın alamadıklarını hapsediyorlar. Mizahçıları görevci çizgilerinden saptırıp savaş - dışı bıraktıkları, hatta bir "karşı-silah" olarak, afyon olarak kullandıkları oluyor." (16)

HALKIN İLGİSİ "SULULUK"U ALKIŞLAMAYI GEREKTİRİR Mİ?

Ergönültaş'ın ikinci gerekçesinin tartışmasına geçebiliriz şimdi. Şunları söylüyor Ergönültaş :

"İnsanlar akın, akın gülmece dergilerine, gülmeceli filmlere, tiyatrolara koşuyorlar. Tiyatroların, sinemaların sinek avladığı dönemlerde bile 'GÜMECE' salonları doldurmayı beceriyor."

Doğru bir gözlemle yüz yüzeyiz burada. Gerçekten de "sululuk" büyük bir alıcı buluyor toplumumuzda. "Gırgır", "Çarşaf", "Mikrop", "Fırt" gibi dergiler artık bir ön nitelemeyle, "çok satışlı" nitelemesiyle anılıyor. Zeki Alasya'nın, Metin Akpınar'ın, Kemal Sunal'ın oynadıkları filmler sinema salonlarının dolmasını sağlıyor. Dahası, bu filmlerin arasında üst üste birkaç hafta oynayanlar bile var. Ergönültaş, bu doğru gözlemden yola koyularak "sululuk"u aklamaya çalışıyor. Sanırım halkımızın bunca ilgi gösterdiği bir olguya, "sululuk"a karşı çıkmanın onu küçümsemek anlamına geleceğini düşünüyor. Giderek de halkı küçümsemiş duruma düşme korkusu ile kimsenin "sululuk"u aklama girişimine karşı çıkamayacağını düşünüyor.

Ergönültaş'ın halkın gösterdiği ilgiyi -nedenlerini irdelemeden- "sululuk"u aklamakta kullanması, kendiliğindenliğe tapıncın tipik bir örneği. Bu tutumun marksist yazındaki nitelemesinin ne olduğunu ve daha 1902 lerde Lenin'ce yargılandığını biliyoruz.17 Söylenenleri aktararak konuyu kapamak olası. Ama öyle yapmayacağız. Halkın gösterdiği ilginin "sululuk"un aklanması için yeterli bir neden sayılamayacağını göstereceğiz. Yalnız ondan önce konuya açıklık kazandıracağına inandığımız birkaç gözlem daha sunacağız. Ve tartışmayı bu gözlemleri de dikkate alarak sürdüreceğiz.

Ergönültaş, "sululuk"un sinema salonlarını doldurduğunu söylüyordu. Aynı durum "seks filmleri" için de geçerli. Üstelik "seks filmleri" arasında on hafta afişte kalmayı başaranlar da var. Öte yandan Ferdi Tayfur'un, İbrahim Tatlıses'ın, Orhan Gencebay'ın filmleri de büyük bir ilgiyle karşılanıyor. En çok satan gazeteler Hürriyet, Günaydın ve Tercüman. Dahası var. Kerime Nadir ve benzeri yazarların "yapıtları" baskı üstüne baskı yapıyor. Ülkemizde hiç de yabana atılmayacak bir fotoroman tüketimi var. Ve bütün bunların alıcıları da halkımız...

Herkesin bildiği bu gerçekleri boşuna sıralamadık. "Sululuk"un çok satmasını aklanması için gerekçe olarak gösterirken bu gerçekleri de göz önünde bulundurmak gerekiyor. Bu gerçekler gözardı edildi miydi yanılgılar birbirini izlemeye başlar. Tıpkı Ergönültaş'ın yazısında olduğu gibi... Önemli olan halkın şu ya da bu olguya ilgi göstermesinin nedenlerini kavramak. İlgi duyulan olguların hangi gereksinimlere karşılık verdiğini açığa çıkarmak ve o gereksinimlerin nasıl karşılanabileceğini saptamak...

Ergönültaş bunu yapmıyor. O, "sululuk"a gösterilen ilgiyi aklanması için gerekçe olarak kullanmaya çalışıyor. Hem de kendisi gibi düşünmeyenleri faşistlerle aynı konumda yeralmakla suçlayarak... Oysa Sanat Emeği'nin 10. sayısında yayımlanan yazısında oldukça alçak gönüllüydü. Brecht'in Me-Ti'sini de araya sokarak halkın "sululuk"a gösterdiği ilginin nedenlerini irdelemeye çağırıyordu bizi. İkinci yazısında görüşlerini sergilemesi beklenirken o savunuculuğunu üstleniverdi "sululuk"un.

Ergönültaş'ın "sululuk"un büyük bir alıcı bulduğunu ileri sürmesinin doğru bir saptama olduğunu belirtmiştik. Bu olguyu neyle açıklayacağız? İlk elde usa gelen halkımızın mizaha yatkınlığı... Mizaha yatkın olduğu için de, "sulu" bile olsa, Mizah dergilerini "çok satışlı" nitelemesiyle anılacak ölçüde tüketiyor, filmlerin birkaç hafta afişte kalmasını sağlıyor. Bu yaklaşım yanlış değil. Ama yetersiz. Yanlış değil. Çünkü Nasrettin Hoca'sıyla, İncili Çavuş'uyla, Bekri Mustafa'sıyla, Bektaşi fıkralarıyla, yergici-taşlamacı ozanlarıyla, Karagöz, Meddah ve Orta Oyunu'yla... halkımızın çok köklü bir mizah geleneğinin bulunduğunu biliyoruz. Yetersiz. Çünkü Ergönültaş'ın gözlemlerine eklediğimiz gerçekleri eğilimle, yatkınlıkla açıklamayı denediğimizde gülünç duruma düşeriz. Bu noktaya az sonra değineceğiz. Ondan önce, "sululuk"a gösterilen olağanüstü ilgiyi bu yaklaşımla açıklayabileceğimizi varsayarak, bunu, "sululuk"u aklamak amacı ile kullanmanın doğru bir tutum sayılıp sayılamayacağını tartışacağız. Önümüzdeki sorun şu: Halkımızın mizaha yatkınlığını "sululuk"la mı değerlendirmek doğru bir tutumdur, yoksa yaşanan gerçekliğin özünü kavramasını olanaklı kılacak "ciddi mizah"la mı?

Bu soruya, hiç kimsenin "sululuk"tan yana bir karşılıkla yanıtlayacağını sanmıyoruz. Çok çok, beğeni sorununu işin içerisine katarak karşı çıkma girişiminde bulunanlar çıkabilir. "Sulu mizah"ta kullanılan öğelerin halkın beğenisi ile uyuştuğunu falan ileri sürerek... Marksist yaklaşımın bu konudaki tutumu açık. Kendiliğindenciliğe tapıncın 1902'lerde yargılandığını belirtmiştik. Yinelemeye gerek yok. Beğeni ile toplumsal yapı (konum) arasında kopmaz bağlar bulunduğunu biliyoruz. oKmünist Manifesto'da altı çizilen şu gerçeğin :

"Makinenin geniş ölçüde kullanılması ve işbölümü yüzünden, proleterlerin çalışması tüm bireysel niteliğini ve dolayısıyle, çalışan için tüm çekiciliğini

yitirmiştir. İşçi, makinenin bir uzantısı olmuştur; ondan istenen ancak, en basit, en can sıkıcı, en kolayca edinilebilen bir beceridir."18

gerçeğinin ve egemen sınıfların ideolojik koşullandırmalarının bir sonucu olarak halkın duyarlığının kabalaştırıldığını, bu duyarlıkça beslenen beğeniye tapınmanın, onu saltıklaştırmanın yanlışlığını da biliyoruz. Bildiğimiz bir şey daha var: Koşulları değiştirmeden beğeniyi nitel dönüşüme uğratmak olanaksızdır. Ama gerek devrimci mücadelenin yarattığı havanın, gerekse de istençli çabaların nicel değişimlere yolaçacağını da biliyoruz. Bu konuda, sanatçının takınması gereken tutuma, Brecht büyük bir açıklık getiriyor. "Üç Kuruşluk Opera Davası" başlıklı yazısının "Halkın beğenisi eğitilebilir" alt başlığını taşıyan bölümünde: "her türlü gelişmenin karşısına dikilen ve 'halkın beğenisi" adı verilen son, mutlak engel", "... 'halkın beğenisi' denilen karmaşık şey, gelişmeyi köstekler" gibi sözler söylüyor ve ardından şunları ekliyor:

"Ürünün biçimlenişi üzerinde alıcıların etkisinin gittikçe arttığına ve gerici nitelikler kazandığına kuşku yoktur. Bu durumda ilericiler, film satın alan kişilerin, taşradaki dağıtımcıların etkisiyle savaşmalıdırlar."19

Kuşkusuz beğeninin eğitilmesi olgusu, birtakım aydınların sırça köşklerinde alacakları kararlarla sağlanamaz. Brecht, bu konuda da şunları söylüyor:

"Nedenlerini bilmediğimiz sonuçlarla savaştığımız ve birtakım hastalık belirtilerini salt kavramsal evrende eleştirdiğimiz sürece, savaştığımız şeyin belirli bir toplumsal işlevinin bulunduğu, alıcılarla satıcıları ilgilendiren gerçek bir tecimsel mal olduğu pratik dünyadaki tüm isteklerimiz, en iyimser deyişle, çocuksu diye nitelendirilebilir."20

Demek oluyor ki beğeniyi çıkış noktası olarak alan kaşıçıkım da boşlukta kalmaya yargılı. Geriye "sulu mizah"ta kullanılan sunum öğelerinin halk yakın düştüğü yolundaki sav kalıyor. Ergönültaş, "Çok Satışlı Mizah Dergileri Üzerine" başlıklı yazısında karikatürümüzün 1960'tan başlayarak halktan kopma sürecine girdiğini ileri sürüyordu ve bunu da sunulanın soyutlaşması ile sunumda kullanılan öğelerin halka, halkın mizah geleneğine yabancı bir nitelik taşımasına bağlıyordu:

"... Türk karikatürü halkla ilişkisini yitirmişti. (...) Artık halk yığınları karikatürleri anlıyamıyorlardı. Karikatürcüler çizgilerini git gide batılı sanatçıların çizgileri gibi sadeleştiriyor, karikatürden yazıyı, ayrıntıyı kaldırıyor, **'güldürücülük'** öğesini son derece geri planlara atıyorlardı. Çeşitli yüz anlamlarını, ayrıntılı vücut hareketlerini anlatmaya yarayan kıvrak çizgiler yerlerini sert köşelere, geometrik şekillere bırakıyordu."21

Ergönültaş'ın savı ile savını temellendirmekte kullandığı gerekçelerin tartışmasını yapmayacağım. "Sululuk"un ilgi bulmasını sunumda kullanılan öğelere bağlamasını da... Ama "sulu mizah"ta kullanılan sunum öğeleri: "yazı, ayrıntı, **'güldürücülük'** öğesi, çeşitli yüz anlamlarını, ayrıntılı vücut hareketlerini anlatmaya yarıyan kıvrak çizgiler" gerçekten halkla ilişki kurma yönünde olumlu bir işlev yerine getiriyorsa, onlardan yararlanma konusunda kim olumsuz bir tutum takınabilir ki? Ancak burada da yanıtlanması gereken bir soru var: "Sulu mizah"ın kitleleşmesini olanaklı kılan sunum öğeleri ile "ciddi mizah" yapılabilir mi? Yapılırsa bu öğeler aynı işlevi yerine getirir mi? Denemekten başka çözüm yok. Brechtte, sinema özgülünde, "deneysellik"ten öte hiçbir şey önermiyor:

"... 'halkın beğenisi' denen şeyi doğru çözümlemek ve bu işi, halkın sinemalarda yanıtlamaya çalıştığı toplumsal ilgilerin dile geldiği yerde yapmak gerekir. Bunun içinse tam anlamıyla deneysel bir yol tutmak, küçük burjuva seyircilere, bunların arasında daha özel bir kesime ya da emekçilere seslenen sinemalarla işbirliği yapmak, belli bazı filmleri göstermek, uygun yöntemlerle seyircinin tepkisini saptamak gerekir." 22

Bu görüşün mizah için de geçerli olacağına inanıyoruz.

Bu açıklamalardan sonra "sululuk"a gösterilen ilgiyi eğilimle açıklamanın neden yetersiz olduğunu tartışabiliriz.

"Sululuk"un salonları doldurmasını, Kerime Nadir ve benzerlerinin romanlarıyla fotoromanlara gösterilen ilgiyi neyle açıklayacağız?

Okurun hoşgörüsüne sığınarak biraz "sululuk" yapacağız burada.

"Sululuk"a gösterilen ilgiyi mizaha yatkınlıkla açıklarsak, "seks filmleri"ne gösterilen ilgiyi de belden aşağıya düşkünlükle açıklamakta herhangi bir sakınca olmasa gerektir! Bu açıklamayı doğrulayacak verilere de sahibiz! Baksanıza. Kırsal kesimde yaşayan insanlarımız uygun yoldan evlenmek dururken kız kaçırıyorlar durmadan! Büyük kentlerin en kalabalık yerleri genelevler! İnsanlarımız öylesine azmışlar ki gül gibi eşlerini bırakıp soluğu genelevlerde alıyorlar! Değişiklik olsun diye herhalde!

"Sululuk"a gösterilen ilgiyi mizaha yatkınlıkla açıklarsak, yoksul genç kızın (ya da delikanlının) zengin delikanlının (ya da genç kızın) gönlünü çelerek yaptığı "mutlu evliliklerin" pehlivan tefrikası gibi dönüp dolaşıp anlatıldığı Kerime Nadir ve benzerlerinin romanları ile fotoromanlara gösterilen aşırı ilgiyi de halkımızın çıkışı "sınıf değiştirmekte" aramasına bağlayabiliriz! Bu açıklamayı da doğrulayacak verilere sahibiz! Kupon biriktirerek, milli piyango satın alarak, spor toto oynayarak... "köşeyi dönmek isteyen" o denli çok kişi var ki!

"Sululuk"a gösterilen ilgiyi eğilimle açıklamaya girişmenin gülünç durumların doğmasına yolaçacağını ileri sürerken işte bu olguları gözönünde bulunduruyorduk. O halde çözümü nerede aramak gerekiyor?

Önce "seks filmleri" ile Yeşilçam'ın "ucuz melodram"larına ve Kerime Nadir'le benzerlerinin romanları-

na gösterilen ilginin nedenleri üzerinde duralım.

"Seks filmleri"nin onca ilgi görmesinin nedeni ortada. Cinselliğin insan yaşamındaki yerini tartışmaya gerek yok. Sınıflı toplumlarda, özellikle de burjuva toplumunda kadının konumu ile kadın-erkek ilişkilerinin yönlendiricisi de biliniyor. Bir el kitabında şunlar söyleniyor :

> "Zekâ, güzellik, manevî kıymetler kaç para eder? Para torbalarına yer verelim! Arlanmaz sömürü, kanuna uydurulmuş sömürü, zenginlerin zulmü, törelerin çürümüşlüğü, sebepsiz hırsların zincirden boşalması ve her şeyin para ile elde edilebilmesi arasında eski haksızlıklar sürüp gidiyor ve bunların arasında hepsinin en eskisi : kadının boyunduruk altında olması."23

Bir yandan istekleri alabildiğine kışkırtıp insanlarda yeni yeni gereksinimler yaratırken diğer yandan onları karşılamanın olanaklarını sınırlayan kapitalizm... İnsanlarımızın son derece sınırlı ekonomik olanaklarla varlıklarını sürdürmek zorunda oldukları, önemli bir maddî gideri gerektiren evlilik olgusunun pek çok kişi için erişilmesi güç bir düş durumuna geldiği böylesi bir ortamda cinsel gereksinimin genelevlerde, "seks filmleri" ile, pornogrofik dergilerle... karşılanmaya çalışılması anlaşılmaz olmaktan çıkıyor artık. Kazancı tek değer olarak toplumda eğemen kılan kapitalizm, her şeyi alınıp satılan mala dönüştürmüştür çünkü. Ve bu "her şey" arasında en doğal insansal olgular da yeralmaktadır. Evlilik, "karşılıklı sevgi, aşk, düşünce, dünya görüşü yakınlığı, kişilik uyumu, karşılıklı saygı, sorumluluk" üzerine değil de ödeme gücü üzerine oturtulmaktadır. Ödeyebilen sağlıklı bir cinsel yaşama ulaşacaktır. Ödeyemeyen ise en doğal insansal gereksinimlerini hiç de insanca sayılamayacak yollardan karşılayacaktır. Komünist Manifesto'da şöyle deniyor :

> "Burjuvazi aile ilişkilerini örten duygusal peçeyi yırttı ve aile ilişkisini sırf bir para ilişkisi durumuna indirgedi."24

Demek oluyor ki "seks filmleri"ne gösterilen ilginin gerisinde belden aşağıya düşkünlük değil de, çürümüş bir toplum yatmaktadır.

Yeşilçam melodramları ile fotoromanlara gösterilen ilgiyi de benzer nedenlerle açıklayabiliriz. Sürdürdükleri yaşamdan hoşnut olmayan, daha bütünsel, ancak özlemini duydukları yaşam biçimine nasıl ulaşacağı konusunda gerekli bilimsel bilgiden yoksun insanlarımızın konumları ile uyuşan bir ortam buldukları için bu yapıtları tükettiklerini çekinmeden söyleyebiliriz. Bu filmlerde de geçimini güçlükle kazanan yoksul insanlar konu edinilmektedir. Bu insanlar da bulundukları durumu aşmaya çalışmaktadır. Ve yoksul genç kız (ya da delikanlı) zengin delikanlının (ya da genç kızın) gönlünü çelerek "aşmaktadır" da! Tıpkı halkımızın bulunduğu durumu aşmak istemesi gibi... Demek oluyor ki Yeşilçam melodramları ile fotoromanlara gösterilen ilgi kurtuluşu sınıf değiştirmekte görmekten değil, sürdürülen yaşama duyulan tepkiden kaynaklanmaktadır. Tepkinin yanlış alanlara kayması ise halkın bilinçsizliğinden ileri gelmektedir. Ve bunun suçlusu da halk değildir. Hiç değildir.

Kerime Nadir ve benzerlerinin romanlarına gösterilen ilgi de aynı nedenden kaynaklanmaktadır. Bu olguya, daha 1941'lerde, Behice Boran değinmişti. "Kadın Romancılarımız" başlıklı yazısında, ele aldığı altı romanın ortak özelliklerini saptadıktan sonra şunları söylüyordu Behice Boran :

> "... Eğer bu romanlarda yukarıda anlattığımız neviden bir hayat adeta yegâne ideal hayat olarak ortaya sürülüyorsa, bu romanlar gençlerimize içtimai idealler, içtimai hizmet ve fedakârlık gayeleri aşılamıyor diye öfkelenmeyelim. (...) Bu kitaplar 'içtimai kıymetleri yaratmıyorlar, mevcut olanları aksettiriyorlar; bize, hiç değilse bir kısım okuyucu için hayatta kıymet verilen şeylerin ne olduğunu dolayısiyle anlatıyorlar. Tasvir ettikleri hayat tarzı, öne sürdükleri kıymetler okuyucuya uygun olduğundan bu kitapların sürümü bu kadar fazladır. Bu romanlar, beğenmediğimiz bir vaziyetin sebebi olmaktan ziyade onun bir ifadesi, 'arazı'dır."25

Bu açıklamalara bakarak "sululuk"a gösterilen ilginin de, sürdürülen yaşamın bunaltıcı baskısından kısa bir an bile olsa kurtulma isteğinden, hiçbir şey düşünmeden gülerek boşalma-rahatlama dileğinden kaynaklandığını ileri sürebiliriz. "Avanak Avni"leriyle olsun, "Utanmaz Adam"larıyla olsun, "Zalim Şevki"si ve "Tarzan"ıyla olsun, TV filmlerinin parodileriyle olsun, faşist terör odaklarının sunuluş biçimiyle olsun... "sululuk"un taşıyıcılığını yapan yayım organlarının tümü insanlarımıza bu "olanağı" artığı ile sağlayacak bir nitelikte. Yaşamın giderek çoğalan bunaltıcı etkilerine yeniden katlanabilmeleri için insanlarımıza bol bol koltuk değneği sunuluyor bu yayım organlarında.

Bütün bu açıklamalar, HALKIN İLGİSİNİN 'sululuk" un aklanması için bir gerekçe olarak kullanılamıyacağını kanıtlamaktadır. Dahası, yargılanmasının zorunluluğunu kanıtlamaktadır.

"SULULUK"UN İŞLEVİ KULLANILIŞ AMACINA GÖRE DEĞİŞİR Mİ?

Ergönültaş'ın son gerekçesi ise şu : "Sululuk", kullanılış amacına bağlı olarak işlevi değişen bir araçtır. Diğer bir deyişle "sululuk", araç olarak "nesnel"dir, "yansız"dır. Eğemen sınıfların çıkarları doğrultusunda olduğunca, ezilen sınıfların çıkarları doğrultusunda da kullanılabilir. Bu nedenle de tartışma konusu yapılması gereken şey "sululuk" değil, kullanılış amacı olmalıdır. Bu yaklaşımın dolaylı sonucu da şu : "Sululuk"u olumsuzlamak, hele hele yargılamak yanlıştır. Ortada olumsuzlanması, yargılanması gereken bir şey varsa o da "sululuk" değil, kullanılış amacıdır. Şöyle diyor Ergönültaş :

> "Gerçek sorun bu 'güldürücü'lüğün; 'sululuğun' kimin adına hangi sınıf yararına bir işlev gördüğünün belirlenmesi."

Bu sözler, üstü örtük biçimde, yukarıda altını çizdiğimiz yargıyı, "sululuk"un emekçi halk yığınlarının çıkarları doğrultusunda da kullanılabilecek bir araç niteliği taşıdığı yargısını içeriyor. Bu yargının dayancaları nelerdir? Ergönültaş'ın yazısında bu soru'nun karşılığını bulmaya olanak yok. Çünkü Ergönültaş yargısının dayancalarını sergilemiyor. Gereksiz buluyor bunu. İlginç bir durumla yüz yüzeyiz: Ergönültaş öğüt vermekten hoşlanıyor. Ama nedense öğütlediklerinin gereğini yerine getirmeyi sevmiyor. Oysa yukarıda önerdiği "belirlemeyi" Mikrop'u, Fırt'ı, Gırgır'ı, Çarşaf'ı çıkış noktası olarak alıp yapsaydı ne kadar da iyi olurdu!

Ergönültaş'ın yargısı doğru mu acaba?

Bu soruyu yanıtlayabilmek için bilinen gerçekleri yinelemek gerekecek.

Amaç'la araç arasında diyalektik bir ilişkinin varolduğu biliniyor. Amaç, aracın seçim ve kullanımını belirlerken, araç da amacı etkiler. Gerçekleştirilmek, ulaşılmak istenen amaçla uyuşan araçları **seçmek** ya da **yaratmak** başarının asl koşuludur çünkü. Hazırdaki araçlar arasında amaçlanana ulaşmayı olanaklı kılıcı nitelikte olnlar varsa seçimdir sözkonusu olan. Yoksa yaratmak, cluşturmak. Bu olgu göz önünde tutulursa, amaçlanana ulaşmayı olanaklı kılacak nitelik taşıyıp taşımadığına bakılmadan aracı yadsımanın ya da onaylamnın doğru bir tutum olmdığı görülür. Kimi araçlar, karşı çıkılan amaç doğrultusunda kullanılabileceği gibi, yandaşı olunan amaç doğrultusunda da kullanılabilir çünkü. Söz gelimi televizyon. Bir kitle iletişim aracı olarak televizyon halkın çıkarları doğrultusunda olduğunca, eğemen sınıfların çıkarları doğrultusunda da kullanılabilir. Ve eğemen sınıfların çıkarları doğrultusunda kullanılıyor diye televizyona karşı çıkmak saçmadır. Öte yandan öyle araçlar da vardır ki onlar yalnızca bir amaç doğrultusunda kullanılabilir. Onları bir başka amaç için kullanmaya kalkışmak, amaçlanana ulaşmayı önler. Sözgelimi burjuva devlet aygıtı. Onu, proletaryanın çıkarları doğrultusunda kullanmaya olanak yoktur. Marksçi - Leninci devlet kuramı öğretiyor bunu bize.

Bu açıdan bakıldığında "sululuk"un durumu nedir?

Daha önce nedenlerini ayrıntılı olarak koymuştuk: "Sululuk", ilgilerin güldürü öğesinde toplanmasına yolaçarak öze girmeyi önleyen bir nitelik taşımaktadır. Bu yanıyla da ezilenlerden yana bir işlev yerine getirmesi düşünülemez. Çünkü emekçilerin gerçekliğin özünü kavramamakta herhangi bir çıkarı yoktur. Tarihsel görevi insanlığı kurtarmak olan işçi sınıfı bu görevini ancak gerçekliğin özünü kavrayarak yerine getirebilir. Dolayısıyla da Ergönültaş'ın bu son gerekçesi de "sululuk"un aklanması açısından geçerliğini yitiriyor.

Ergönültaş'ın yukarıda aktardığımız sözlerinden çıkan bir sonuç daha var. Bu sonucu şöylece belirleyebiliriz: Herhangi bir edimin işlevini belirleyen şey, neyin, kimin adına yapıldığıdır. Diğer bir deyişle niyet, işlevin belirleyicisidir. Bu sav doğruysa, "sululuk"un emekçiler adına yapılması aklanması için yeterli bir nedendir.

Sözkonusu görüşün geçerliliği, önceki gibi, koşula bağlıdır. Kimi durumlarda niyetle edim çakışır. Kimi durumlardaysa çakışmaz. Çakışma, amaçla aracın uyum içinde olmasını gerektirir. Böylece, önceki noktaya dönmüş bulunuyoruz. Örnek yönünden sıkıntımız da yok. Halkımız adına yapılan ama onun çıkarlarıyla karşıtlaşan eylemlerle iç içe yaşıyoruz çünkü. "Sululuk", emekçi yığınlarından yana işlev yerine getirme gücünden yoksun bulunduğuna göre, bu sav da aklanmasını haklı kılamaz.

Böylece, Ergönültaş'ın son gerekçesinin de geçersizliğini tanıtlamış oluyoruz. "Sululuk"un yargılanması gerektiğini bir kez daha yineleyebiliriz.

DÜŞÜNMEK'LE "DÜŞÜNMEK"

Bütün bu gerçeklere karşın Ergönültaş'ın ulaştığımız sonuca katılmayacağını biliyoruz. Çünkü o güldürmek için güldürmenin olamıyacağı kanısında. Engels'ten şu alıntıyı yapıyor:

> "Önce emek, sonra onunla birlikte dil-bir maymunun beynini etkileyen en önemli ki dürtü bunlardır ve bu etki altında maymunun beyni, bütün benzerliğine karşın çok daha büyük ve çok daha yetkin bir insan beynine doğru gelişmiştir."26

Ve ekliyor ardından:

> "**Emek** ve **kollektif üretim** sayesinde insan kendini diğer canlılardan ayıran özelliklerini; dili, konuşmayı, düşünmeyi elde etti.
>
> "Diğer hiç bir hayvanda olmayan önemli bir özellik de "Gülme". Yalnızca insan **"gülebiliyor."** Yani tek **düşünebilen** yaratık olan, insan. (...)
>
> "En genel anlamıyla gülme, bir gelişmenin algılanması sonucu oluşur. Bu da "salt gülmece" diye bir şeyi olanaksız kılmaktadır. **Düşünme süreci içermeyen bir gülme olayı olamaz."** (Altını biz çizdik - M.E.)

Bunun dolaylı sonucu şu oluyor: İster "sulu", isterse de "ciddi" olsun, tüm mizah türlerinni düşünsel sonuçları vardır. İnsanı şu ya da bu ölçüde gerçekliğin bilincine ulaştırır. "Güldürmek için güldürmek" diye bir şey kesinlikle olamaz. "Sululuk"a karşı çıkanların gerekçesi böylelikle çürütülmüş olmaktadır.

Acaba gerçek durum böyle midir?

Yalnızca "tek düşünebilen yaratık olan insan"ın gülmesi, gülebilmesi tüm mizah türlerinin düşünsel sonuçlarının bulunduğu, insanı şu ya da bu ölçüde gerçeğin bilincine ulaştırdığı yargısını haklı kılabilir mi?

Bu soruyu yanıtlayabilmek için "düzenlenmiş bir gülme nesnesi" ile ilişki süreci içerisinde insanın neden güldüğüne bakmak gerekiyor.

"Düzenlenmiş gülme nesnesi" ile ilişki süreci içerisinde insanın gülebilmesi için onda bir aykırılığı yakalaması gerekir. Bu aykırılık, toplumun bulunduğu aşama-

daki değer yargılarından, kavramlardan, düşüncelerden... saptamaktan kaynaklanır. İnsan bu sapmanın ayrımına vardığında güler. Demek oluyor ki gülmek, gülebilmek için aykırılığın ayrımına varmak gerekiyor. Bu olgu, ilk elde, gülmeye yol açan her aykırılığın insanı düşünmeye yönelttiği, bir gerçeğin bilincine ulaşmasını sağladığı yargısını destekler gözüküyor. Burada karşılığı verilmesi gereken soru şudur: Algılandığında gülmeye yolaçan her aykırılık, insanın bir gerçeğin bilincine ulaşmasını sağlayabilir mi? Mizahın öğeleri göz önünde bulundurulursa, bu soruya olumlu karşılık vermenin olanaksızlığı görülür. Halkımızı yüzyıllar boyu güldüren Nasreddin Hoca fıkraları düşünülsün. Hepsi de aykırılıklar üzerine kuruludur ve bu aykırılıkları algılayan her kişi onlara güler. Ama güldüğü için her zaman önemli bir gerçeğin bilincine ulaşmaz. Birkaç örnek vereyim:

● "Hoca rüya görürken uyanır, karısına, aman karı der, şu gözlüğümü ver, güzel bir rüya görüyorum amma seçemiyorum."27

● "Birisi, Hoca demiş, başım ağrıyor, ne yapayım?

"Hoca, vallahi demiş, benim dişim ağrıyordu, çektirmekten başka bir çare bulamadım."28

● "Dam aktarırken çişi gelmiş, aşağıya koyvermiş. Sokaktan birinin geçmekte olduğunu görünce kesmiş. Adam, başını yukarıya kaldırarak ne kestin demiş ve Hoca'nın şu sözünü hak etmiş:

"— Kesmeyeyim de tutuna-tutuna yukarıya çıkasın değil mi?"29

Örnekler çoğaltılabilir. Ama şu gerçek değişmez: Bu fıkraların güldürücülüğü, bir aykırılığın ayrımına varılmasından ileri gelmektedir. Aykırılığın bilincine ulaşmak, önemli bir gerçeğin bilincine ulaşmayı sağlamaya yetmiyor.

Bir başka örnek daha vereyim.

Bülent Oran'ın "Bir Noktacık" adlı bir öyküsü var.30 Öyküde, yüksek öğrenim için İstanbul'a gelen, babasından çektiği paralarla zamanını gönül eğlemekle geçiren bir gencin küçük bir yanlışlık yüzünden düştüğü gülünç durum anlatılır. Parası tükenince "veciz" bir telgrafla babasından para ister: "Dardayım, para yollayın." Ancak küçük bir yanlışlık, telgrafının, "Bardayım, para yollayın." biçiminde babasına ulaşmasına neden olur. Ve babası 'bu ufak hata yüzünden meraklanarak baskın yapar." Sonuçta, yalanları ortaya çıkar... v.s.

Bu öyküyü okuduğumuzda da gülüyoruz. "Dar" - "Bar" değişiminin nedeni olduğu aykırılığın ayrımına varmak sağlıyor bunu. Ama aykırılığın ayrımına varmanın ürünü olan gülmenin düşünsel sonuçlarının olacağını savlamak güç.

Demek oluyor ki gülmenin tek düşünen varlık olan insana özgü bir etkinlik olması tüm mizah türlerinin düşünsel sonuçlarının olacağına kanıt sayılamaz. 'Sululuk" un aklanmasına ise hiç olamaz. Bunun nedeni düşünmek'le "düşünmek" arasında büyük ayrımların bulunmasıdır. Marksistler algı ile bilgi, duyumsal bilgi ile kavramsal bilgi, Lenin'in diliyle söylersek "bilinç"le "kendiliğindenlik" arasında31 nicel değil, nitel ayrımların bulunduğunu savunuyorlar. Eğer Ergönültaş bu ayrımı gözardı ediyorsa, insanı, maymunluktan yeni kurtulmuş, maymunsu olarak görüyor demektir.

MİZAH CİDDİ BİR İŞTİR

Evet, mizah ciddi bir iştir. Ama Ergönültaş bu görüşe katılmıyor. Katılmamakla da kalmıyor. Bu görüşü savunanları çok ağır bir biçimde **suçluyor**. Suçluyor demek bile hafif kalıyor onun tutumu karşısında. Bu görüşü savunanları, benimseyenleri «çatık kaşlılar, asık yüzlüler» toplumunu savunmakla, «egemen sınıfların yararına» bir tutum takınmakla, dahası faşistlerle özdeş konumda yeralmakla suçluyor. Gerekçelerini görmüştük. Hitler'in «sululuk»a karşı olduğuna bakarak, nedenini irdelemeye gerek görmeksizin, mizahın ciddi bir iş olduğunu ileri sürenlerin Hitler'le aynı konumda yeraldıklarını savlıyordu. Savını doğrulamak amacıyla da Engels'i tanıklığa çağırıyordu. Tanıklığa çağırdığı diğer kişilerin sözlerini aktarırken yaptığı gibi, Engels'in de bir bölümünü atlayarak aktardığı sözlerinin tümü şöyle:

> «Gazete (Alman sosyal demokratları merkez organından sözediliyor. — Türkçeye çevirenin notu) şimdi gerçek bir ruh yüceliği sağlayarak Almanya'daki arkadaşları dinçleştirebilir. Buna hiç değilse önder denilen kimselerin çok ihtiyacı oluyor bazan. Yine bazı gözyaşlı mektuplar aldım ve gerektiğince yanıtladım bunları. Başlangıçta Firek de (Sosyal demokrat önderlerden biri olmalı. — Türkçeye çevirenin notu) çok keyifsizdi ya, özgür Londra havasında geçirdiği bir kaç gün ona yaşama sevincini döndürmeye yetti. Gazete bu özgür havayı Almanya'ya taşımak zorundadır ve bunun için de her şeyden önce düşmandan hor görüyle, alaycılıkla söz etmek gerekir. Halk yeniden Bismark ve ortakları üstüne gülmeyi öğrenirse, bunu büyük bir başarı saymak gerekecek. Ruh gücünü yükseltmek ve sürekli olarak Bismark ve ortaklarının suikastten (1878'de II. Vilhelm'e yapılan suikastten söz ediliyor. Bismark bu olayı, sosyal demokratları ezmek için koz olarak kullanmak istemişti. — Türkçeye çevirenin notu) önceki aynı eşek ve dalavereciler olduklarını, tarihsel hareket karşısında aynı zavallı ve güçsüz insancıklar olduklarını anımsatmak gerekiyor.»32

Bu sözlerin, mizahın ciddi bir iş olduğunu ileri sürmenin bir tür «çatık kaşlılar, asık yüzlüler» toplumunu savunmak, dolayısıyla da «sululuk»a karşı çıkmanın faşistlerle özdeş konumda yeralmak anlamına geldiği yolundaki görüşü —Ergönültaş'ın görüşünü— desteklediğini, doğruladığını savlayabilir miyiz? Sanmıyorum. Çok değil, az bir dikkat, Engels'in mizahın vurucu gücünden yararlanmanın siyasal bir yayım organına sağlayacağı olanakların altını çizdiği bu sözlerinin hiç

de «sululuk»u aklayıcı bir nitelikte olmadığı görmeye yetmekle kalmaz, çok bile gelir. «Sululuk»un tüm ilginin güldürü öğesinde toplanıp gerçekliğin bilincine ulaşmayı önlediğini belirtmiştik. Oysa Engels, «düşmandan horgörüyle, alaycılıkla söz etme»yi önerirken bir yere varmayı amaçlıyor. «Bismark ve ortaklarının suikastten önceki aynı eşek ve dalavereciler olduklarını»n, «tarihsel hareket karşısında aynı zavallı ve güçsüz insancıklar olduklarını»n kavratılmasını istiyor Engels. «Hak yeniden Bismark ve ortakları üstüne gülmeyi öğrenirse», sonuç bu olacak. Bunu sağlayacak olan ise «düşmandan horgörüyle, alaycılıkla söz etmek»tir. «Sululuk» değil!

Demek oluyor ki ne Hitler'in karşı çıkması «sululuk»un aklanmasını haklı gösteriyor, ne de Engels'in sözleri mizahın ciddi bir iş olduğunu savlamanın «asık yüzlüler, çatık kaşlılar» toplumunu savunmak anlamına geldiğini kanıtlıyor. Tam zıttı, Hitler'in sözleri, «sululuk»u yargılamak, Engels'in sözleri ise mizahın ciddi bir iş olduğunu savunmak zorunda olduğumuzu kanıtlıyor, haklı kılıyor.

Hem mizahın gücünü sıfıra indiren «sululuk»a karşı çıkmak neden «asık yüzlüler, çatık kaşlılar» toplumunu savunmak anlamına gelsin? Eğer mizahın işlevi «kahkaha makinaları»nınkiyle bir tutuluyorsa, bir diyeceğim yok. Ama mizaha toplumun devrimci dönüşümü doğrultusunda bir işlev tanınıyor, bu görüş adına konuşuluyorsa, orada durmak gerekir. O zaman, tüm ilginin güldürü öğesinde toplanmasına yolaçarak gerçekliğin bilincine ulaşmayı önleyen «sululuk»a karşı çıkmak bir ödev durumuna geliyor. Çünkü «Sözkonusu olan 'kaşı çatık' bir toplum yaratmak değil, 'yerinde gülen, ölçülü gülen' bir toplum yaratmaktır. Bu da en başta mizahın sınıf içeriğini, devrime katkı içeriğini anlamaya başlamakla anlaşılacak bir kavramdır.»33 Ergönültaş'ın da anlayamadığı budur! Bakın Ayzenştayn, 1937'de kaleme aldığı «Bolşevikler Gülüyor» başlıklı yazısında neler söylüyor:

> «1917 Ekim'inde iktidarı ele geçiren işçi sınıfının dünyaya gülümsemesini nasıl açıklarız?
>
> «Bu gülümseme, karnı tıka basa dolu insanların güncel sıkıntılarını unutmak ve vakit geçirmek için bir takım anlamsızlıklara gülmelerine benzemez.(...)
>
> «Çekov, Gogol ve Saltikov'un ölümsüz isimleriyle kendini gösterir bizim gülümsememiz.
>
> «Çekov'un hafif alayı, Gogol'un göz yaşartan güldürüsü ve Saltikov'un satiri Rusların nasıl güldüğünü öğrenmek isteyenlere yeterli örnekleri verir sanırım.
>
> «Fakat bugün, Çekov, Gogol ve Saltikov'un güldürülerinin ne tür bir güldürüyle yer değiştirmesini düşünmek zorundayız.
>
> «Tasasız, Amerikan türü kahkahalar ya da 19. asır Rusya'sının sünepe gülümsemesi onların yerini alabilir mi?
>
> «Öyleyse bugün, eserlerimizle yeni bir güldürü biçimi yaratmalıyız. Sovyetler Birliği'nin toplum düzeni tarihine yepyeni bir sayfa eklediği gibi, güldürü alanında yepyeni bir çığır açacağız.»34

Görüldüğü gibi Sergey Ayzenştayn «karnı tıka basa dolu insanların güncel sıkıntılarını unutmak ve vakit geçirmek için birtakım anlamsızlıklara gülmeleri»», «tasasız, Amerikan türü kahkahalar»a karşı. Bununla da kalmıyor. XIX. yüzyıl Rusya'sının demokrat yazarlarının ürünlerindeki «sünepe gülümseme»ye de karşı. Son derece değerbilir bir sanatçı olduğunu yazılarının toplamından anladığımız Ayzenştayn'ın bu sözleri üzerinde durmak, düşünmek gerekiyor. Çünkü Ayzenştayn bu sözleri dünyanın ilk sosyalist ülkesinde söylüyor. Onu güldürünün, giderek de gülmenin niteliği üzerinde durmaya; yeni güldürü biçimlerinin bulunması, yaratılması doğrultusunda çağırı çıkarmaya yönelten, iteleyen etken nedir? Asık yüzlüler, çatık kaşlılar toplumuna duyduğu özlem derseniz anti-komünizm esnaflarının sosyalist ülkelere ilişkin yakıştırmalarını onaylıyorsunuz demektir. Bu nedenle de, Ayzenştayn'ın, Marksizmin kültür kalıtından yararlanma konusundaki ana ilkeleri ile bağdaşan geleneksel olanı eleştirerek aşmayı amaçlayan bu tutumu karşısında birazcık soluklanmak gerekiyor. XIX. yüzyıl Rusya'sının demokrat yazarlarının ürünlerindeki «sünepe gülümseme»ye asık yüzlüler, çatık kaşlılar toplumu»ndan yana olduğu için değil, devrimci tutumun gereklerini yerine getirecek niteliklerden yoksun bulduğu için karşı çıkıyor. Ne «Amerikan türü kahkahalar», ne de «sünepe gülümseme». Ya ne? Çekinmeden söyleyelim: Yerinde ve ölçülü gülme. Dolayısıyla da buna yolaçacak, bunu sağlayacak bir mizah: Ciddi mizah.

(Geçmeden altını çizelim. Ayzenştay'ın geleneksel olan karşısındaki tutumu ile Ergönültaş'ın Karagöz karşısındaki tutumu arasında açık bir karşıtlık var. Çünkü Ergönültaş, dönemi içerisinde önemli işlevler yerine getirmiş Karagöz'ü, XX. yüzyılın son çeyreğinde yapılmakta olan «sululuk»u aklamak amacı ile gündeme getiriyor. Geçmişte ortaya konmuş ürünlerin aşılmasını savunmak, günün koşulları açısından onlardan nasıl yararlanılabileceğini araştırmak yerine yapılmakta olanı doğrulamakta bir kanıt olarak sarılıyor onlara. Karagöz'ün günümüz gerçekliğini yansıtmak için yeterli olduğuna inanıyor olmalı Ergönültaş!)

Şuraya gelmiş bulunuyoruz. Mizahın ciddi bir iş olduğunu söylemek, hiç de savlandığı gibi bir tür «çatık kaşlılar», «asık yüzlüler» toplumu savunmak demek değildir. Mizahı küçük görmek ise hiç değil. Tam zıttı onu alabildiğine yüceltmek demektir. O denli ki, mizah ciddi bir iştir demekle, ciddi bir biçimde kullanılmadığında, kullanılış amacına karşı bir işlev yerine getirebileceğini ileri sürmek demektir. Nitekim Rıfat Ilgaz da, Ergönültaş'ın eleştirisine hedef olan yazısında, buna benzer sözler söylemektedir:

> «Mizah doğrudan doğruya yan tutarak kendini bir sınıfa, bir zümreye bağlı görerek karşısına al-

dığı sınıfı, zümreyi, hatta kişiyi gülünç düşürme olayıdır. Bu işi ustaca yapanlara sanatçı diyebilmemiz için, bu tip sanatçının çok aşamalardan geçmesi gerekir. Yan tutması gerekir dedik. Önce kendisinin kimden yana olduğunu bilmesi, bunun bilincine varması gerekir. Kalemi, kima karşı, ne amaçla eline aldığını bilmesi gerektiği gibi... **Kendisine göbek bağıyla bir topluma, açıkçası bir sınıfa bağlayamazsa elindeki silahı acemilikle kendi safındaki kişilere çevirecek demektir bir gün.**»35

Engin Ergönültaş bilmem hala «Mizah ciddi bir iştir!» diyenlerin ne demek istediklerini anlayamadığını söyleyebilir mi? Onları faşistlerle aynı konumda görüp gösterebilir mi?

Ergönültaş'ın kalemine doladığı adlardan biri de ünlü mizah yazarımız Aziz Nesin. Bakın o ne diyor :

«Yıllardan beri mizahın ciddi, ama çok ciddi bir sanat olduğunu hem yazdığım mizah yazılarıyla, hem mizah üstüne yazılarımla anlatmaya çalıştım. Bugün söylenilmesi bile gereksiz görülecek bu açık gerçek, 1948 yılında isbatı gereken bir sorundu.»36

«SULULUK» YARGILANMALIDIR!

Bütün bu açıklamalardan sonra «sululuk»u aklamaya çalışmanın değil de, yargılamanın doğru bir tutum olacağını ileri sürebiliriz. Böyle bir öneri getirmekle ne «güldürü öğesi»ni yadsımış, ne de bir tür «çatık kaşlılar, asık yüzlüler» toplumunu savunmuş oluruz. Tam zıttı, «sululuk»un yargılanması gerektiğini ileri sürmekle hem mizahı önemsediğimizi, hem de insanlarımızın gülmekten düşünmeye zaman bulamayan «kahkaha makinaları» durumuna getirilmesine karşı olduğumuzu ortaya koymuş oluruz.

Mizahın gücünü önemsemiş olduğumuzu ortaya koymuş oluruz.

Çünkü «sululuk», mizahın gücünü azaltan, giderek de yokeden, onu «kahkaha makinası»na dönüştüren bir eğilimdir.

Mizahın gücünü önemsediğimizi ortaya koymuş oluruz.

Çünkü «sululuk», mizahın emekçi sınıflara karşı işlevler yerine getirmesine yolaçan bir eğilimdir.

İnsanlarımızın gülmekten düşünmeye zaman bulamayan «kahkaha makinaları» durumuna getirilmelerine karşı olduğumuzu ortaya koymuş oluruz.

Çünkü «sululuk», insanı gerçekliğin bilincine ulaşmasını önleyen, boş vermeye, hiçbir şeyi ciddiye almamaya, dolayısıyla da gücünü tartmamaya, kendini hazırlamamaya yönelten bir eğilimdir. Ergin Günçe'nin diliyle söyleyelim :

«Bir kötü karikatürün, bir sulu şakanın, bir yoz esprinin yabancı sermaye kadar, daha birçok afyonlar kadar zararlı etkisi vardır toplumumuzu gün aydınlığına çıkarmak isteyen her namuslu yurtseverin çabasına ve canına.»37

EK

Ergönültaş'ın «sululuk üstüne» söylediklerini tartışma konusu yaptığım bu yazı yukarıdaki sözlerle son buluyordu. Yazıyı temize çekmeye giriştiğim gün Turhan Selçuk'un Cumhuriyet'te bir yazısı yayımlandı. Selçuk'un düşünceleri ile benimkiler arasında büyük koşutluklar var. Yazının karkasını bozmadan kullanma olanağından yoksun bulunduğum için oları bir altbaşlıkla aktarmayı gerekli gördüm :

«Mizahın görevi salt gülüdürü müdür? Bugün ülkemizde bu soruya evet diyenler vardır. Bunlar, insanı yüceltmek için uğraş veren toplumsal, siyasal çizgileri, yergi ve düşün ürünü olan kara mizahı, grafik mizahı görmezlikten gelen küçümseyen «Pembe mizahçılardır.» Amaç salt güldürmek olan eğlendirici yazı ve çizgiyi seçmişlerdir ve çok satışı Halk'a yönelmek sanmanın yanılgısı içindedirler.

Halk'a yönelmek ama nasıl yönelmek?...

Halk'ın kaynağından güç alarak, öğrenerek, Halk'ın hizmetinde savaş vererek mi yönelmek? Yoksa Halk'ın beynini böylesine sulandırılmış mizahla yıkamak, yozlaştırmak için mi yönelmek? İşte asıl sorun buradadır. Çok satışlı, çok renkli gazetelere bakınız! Bunlar da güya Halk'a yönelmişlerdir. Ama, renkli popo fotoğraflarıyla, yanılgılı yazılarıyla, yalan yanlış haberleriyle her sabah Halk'ın beynini birer deterjan örneği yıkamaktadırlar. Bu tür yönelmek neye ve kime hizmettir? Fayda topluma mı yoksa kendi keselerine midir?... Tüketim toplumunun tüketim basınıdır bu! Bu tür basının yazarları - çizerleri de elbette tüketim reklamlarının reklamını yineleyecek araçlar olacak ilgiyi bu yolla çekmeye çalışacaklardır.

Kendilerini toplumcu, devrimci, solcu sanan ve bunu savunan kişiler şunu bilmelidirler ki, Sosyalist ülkelerde (Çin dahil) savunusunu yaptıkları soysuz karikatür türüne rastlayamazlar. Böylesine sulu mizaha kapitalist dünyanın günlük gazetelerinde bile rastlayamazlar. Bugün Batı'nın siyasal gazete ve dergilerinde hala «LOV» stili çizgiler baş köşeleri tutarlar ve bizim çok satışlı renkli basınımız bu tür politika sayfalarına sık sık aktarırlar.

Son birkaç yıl içinde ülkemizde mizah çizerleri, hatta yazarları ikiye bölünmüşlerdir. Sulu güldürüden yana olanlarla, mizahın salt güldürüden ibaret olmadığını, ciddi bir iş olduğunu, Halk yanında bir hizmeti üslendiğini savunanlar.

«İkisi bir arada olamaz mı?» diyeceksiniz. Niye olmasın?... Yalnız bu salt güldürü takımı «çok satıyoruz çizgiyle mizah budur, gerçek mizah budur!» savından vazgeçmeli, kendi durdukları yeri iyi bilmeli, çizgilerini aşmamalıdırlar.»38

1 Engin Ergönültaş, «Sululuk Üstüne», **Sanat Emeği,** Sayı: 12, s. 40, Şubat 1979.

2 Bkz. Dr. Abdülkadir Karahan (:Hazırlayan), **Nef'i,** s. 13, Varlık Yayınevi, İstanbul - Ocak 1954.

3 Agy, s. 23.

4 Cevdet Kudret (:Hazırlayan), **Eşref,** s. 9, 4. Basılış, Varlık Yayınevi, İstanbul - Mayıs 1977.

5 Haşim Nezihi Okay, «Seyrani'nin Toplumsal Yönü», **Folklor,** Sayı: 16 - 17 - 18, s. 43 Ağustos - Eylül - Ekim 1970.

6 Bkz., Hilmi Yücebaş, **Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi,** s. 4 - 5 ve 34 - 36, 3. baskı, İstanbul - 1976.

7 Bkz., Aziz Nesin (:Hazırlayan), **Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı,** s. 55 - 58, Akbaba Yayınları, İstanbul - 1973.

8 Ahmet Toper, «Soysuzlaştırılan Mizah», **Yeni a Dergisi,** Sayı: 7, s. 4, Ekim 1972.

9) Adolf Hitler, **Kavgam,** s. 180, Yağmur Yayınevi, İstanbul - 1978.

10) Sergey Ayzenştayn, **Bir Sinemacının Düşünceleri,** s. 153, Yol Yayınları, İstanbul - Ekim 1975.

11) Eflatun, **Devlet,** s. 79, Remzi Kitabevi, 3. basım, İstanbul - Haziran 1975.

12) Metin And, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu,** s. 327, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara - 1974.

13) Cevdet Kudret Karagöz, Cilt: 1, s. 19, Bilgi Yayınevi, Ankara - 1968.

14) Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, **Bir Zamanlar İstanbul,** s. 245- 246, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul - Tarihsiz.

15) Bkz., Metin And, agy, s. 343.

16) Fakir Baykurt, «Mizahın Önemi,» **Yansıma,** sayı: 33, s. 176 - 177, Eylül 1974

17 Bkz., V.İ. Lenin, **Ne Yapmalı?,** s. 46-51, Sol Yayınları, Ankara - MART 1977.

18 K. Marks - F. Engels, **Komünist Manifesto,** s. 35, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankaar - Mart 1976.

19 Bertolt Brecht, **Sinema Yazıları,** s. 51, Görsel Yayınları, İstanbul - 1977.

20 Agy, s. 53.

21 Engin Ergönültaş, "Çok Satışlı Mizah Dergileri Üzerine", **Sanat Emeği,** Sayı: 11, s. 19, Ocak 1979.

22 Bertolt Brecht, **Sinema Yazıları,** s. 54, Görsel Yayınlar, İstanbul - 1977.

23 Marx - Engels - Lenin - Stalin, **Kadın ve Marksizm,** s. 25, 5. baskı, Öncü Kitabevi, İstanbul - Şubat 1978.

24 K. Marx - F. Engels, agy., s. 31.

25 Behice S. Boran, "Kadın Romancılarımız", **Yurt ve Dünya,** Sayı: 8, s. 79, Ağustos 1941.

26 Friedrich Engels, **Doğanın Diyalektiği,** s. 221, Sol Yayınları, Üçüncü baskı Ankara - Ocak 1977.

27 Abdülbaki Gölpınarlı: (Hazırlayan), **Nasreddin Hoca,** s. 111, Remzi iKtabevi, İstanbul - 1961.

28 Agy, s. 108.

29 Agy, s. 101.

30 Bülent Oran, **Kapatma,** s. 25-28, Akbaba Yayınları, İstanbul - 1956.

31 V.İ. Lenin, agy, s. 41-42.

32 Bkz., **Militan,** Sayı: 1, s. 42, Ocak 1975.

33 Ergin Günçe, «Mizahın Oynadığı Oyun,» **Yeni a Dergisi,** Sayı: 7, s. 2, Ekim 1972.

34 Sergey Ayzenştayn, agy, s. 72.

35 Rıfat Ilgaz, «Mizahın Yeri», **Yansıma,** Sayı: 33, s. 134, Eylül 1974. (Abç. - M.E.)

36 Aziz Nesin, agy, s. 9.

37 Ergin Günçe, agy, s. 2.

38 Turhan Selçuk, «Gerçek Mizah, Haslet Soyöz ve Küçümen,» **Cumhuriyet,** 29 Nisan 1979.

Tohum Türküsü

kavlamış avuçlarda
ışılayan tavlı tohum
aşacaksın biliyorum
kalın duvarını kavkın

saklanmalıksın sanmam
tohum, taşıyacağız

sonsuz sevincin anıtı
dikilecek yeryüzüne
insanoğlunun yüzüne
düşecek haklı şavkın

tohum, taşınmalıksın

Ramis Dara

Ali İhsan Mıhçı'nın Bir Hikâyesi

Elin Deniz Umman Memleketinde

Böbrek sızısını aldım götürdüm, yürek sızısını vurdum getirdim. "Vardın mı Fadıl oğlanı bulacaksın. Ben filanım diyeceksin. Önüne düşüreceksin. Olmadı mı, yiter gidersin elin deniz umman memleketinde" dedi konu komşu. Aklıma işledim yekûn denilenleri. Düştüm yola. Sür ha sür, varıp yettim elin deniz umman memleketine. Yetmez olaydım da iki dizim yere geleydi.

İşte böyle böyle böyle benim güzel kardeşim.

Vardığında akşam elini kulağından almıştı. İnce bir yağmur, isin pisin arasından yol bulup iniyor, kara kara yolları karartıyordu. Terminalden çıktı yola. Sora sora geldi bir kapının önüne. Ağır mı ağır bir kapıydı. Kapalıydı. Abov!.. Fadıl oğlan demek bu kapının ardında ha?

Velakin kapı büyüyor gözümde. O büyüdükçe ben küçülüyorum sanki. Kapının sağında bir düğme... Düğmeye uzanayım diyorum, olmuyor. Bre ne çekinirsin? Aha çakır gözleri, aha buğday benzi, aha püfür püfür saçları...

Ama yıllar geçti aradan. Hüseyin daha sağdı. Yani ölü gibi sağ bir adamdı. Hasta, işsiz, perişandı yani. Bu Fadıl oğlan tay gibi sekerdi. Toraman mı toraman bir oğlandı. Sonra sonra okula mı gittiydi ne? İlkokuldan çıktı mıydı? Marangoz Seyit'in dükkânında mı gördüydüm bir ara? Neyse, çok zaman geçti. Derken ortada görünmez oldu. Bre Hüseyin, nicoldu senin enik? Enik gitti kardeş. Hüseyin susuyor susuyor, düşünüyor düşünüyordu. Sırtından kocaman bir kayanın ağırlığı kalkmış gibiydi hem de. Yüzünün kuru sarısına da azıcık pembe çalınmıştı. Umuda benzer birşeydi. İşte böyle benim güzel kardeşim, Fadıl oğlan bizim oralardan bir gitti, pir gitti. Bir daha da dönüp bakmadı ardına. Hüseyin onun gidişinden az bir zaman sonra aslına kavuştu. Derken bizim buralar enik sürgününe durmaz mı?.. Çok enik savruldu şuraya buraya. Ayrılık acısı da hükmünü yitirdi gitti. Unutmak kolaylaştı. Unutmalar unutmalara ulanıp enikleri bir bir kopardı bunca zaman." Bir ayrılık, bir yoksulluk, bir ölüm" derler ya, kulak asma. Ayrılık da, ölüm de fasarya. İlle o beriki, o beriki... Fadıl oğlan ağır, kapalı bir kapının ardında yerini bulmuş bulmasına, ya öteki enikler ne oldular ki? İşte bunu bilemem benim güzel kardeşim.

Fadıl oğlanla aynı köktendiler, bunu biliyordu. Düşündükçe daha bir inandı. Bastı düğmeye. Zır zır ötmedi düğme. Bülbül sesi verdi meret. Hemen de aralandı kapı. Fadıl oğlanı yeni yetmeliğinden beri görmemişti ya, kapıdaki adam o değildi. "Bre gözünün cücüğünü sevdiğim kardeşcağzım, bizim oğlan burda mıdır? Fadıl'dır ismi alisi." Kapıdaki adam bıyık altından güldü. Apak gömleğine, kelebek kıravatına, yağlı saçlarına hiç de uygun düşmeyen bir gülüştü bu. Geri durdu, "gel" dedi, düştü önüne.

Bir kapıdan girdim ki ne göreyim? Ne görsem beğenirsin benim güzel kardeşim? Ilık ılık bir lavanta kokusu, ince ince bir du-

man, tıngır tıngır bir çalgı sesi... Bir de iliklerim gevşedi ki, padişahın has veziri duysa hasetlenir. Sanki dışarda yağan yağmur bunlara değil. İsli pisli haav buraya inmeye korkar. Billur kadehler ki, yarı bellerineçe dolu. Kadınlar ki, padişahın has bahçesinden koparılmış. Dudaklarını usuldan değdirirler kadehlere. Uzun kirpiklerini eğerler kadehlerin içine. Sonra nokta vurur gibi silerler dudaklarını. Aklım gitti benim güzel kardeşim.

Aha çakır gözleri, aha buğday benzi, aha püfür püfür saçları...

"Bildim!" diye atıldı boynuna. "Fadıl oğlandan başkasıysan şu bıyıkları kestim gitti!" Sımsıkı sarmıştı. Kolları yürekliğe durmuştu sanki. Gözleri yaşarıp gelmişti. Bir kaç damla yaş, Fadıl'ın fitilli giysisine damladı. Tıngır tıngır çalgı sesini duymaz olmuştu. İçinde acı bir bozlak esiyordu. Ona öyle geldi ki, garip Hüseyin, çok uzaklarda bir yerde yüzünü avuçlarına vermiş susar. Bozlağı yaşar gibi... Bre Hüseyin ne gamlanırsın? İşte enik! ki, maşallahı var! Mevlanın işini bir görseydin, ah bir görseydin!..

Bir köşeye oturmuşum. Fadıl oğlanın buyruğuyla önüme aş ekmek sürülmüş. Aslan Fadıl'ım şahan olmuş dönüyor ortalıkta. Şunu şöyle yapsak mı şef? Filan beyefendi geldiler şef, nereye alalım? Peşmekan hanımefendiyi Şark Odasına aldık şef. Seni istiyorlar şef. Fırlanıyor, sonra gelip yanıma oturuyor bizim şef oğlan. Bre yiğidim bu şeflik nedir? Fadıl oğlan gülüyor. İşaret parmağını şakağına dayıyor. Ha... Baş demekmiş. Başın içinde beyin vardır. Beyinde akıl vardır. Akılda dersen fikir vardır. Mevlam bir adama akıl, fikir versin, gerisi boş. Fadıl oğlumun aklı, fikri var olsun. Bunları söylüyorum, gülümseyerek dinliyor. Elin deniz umman memleketinden ne gurur kapmış, ne kibir. Bu bizim eski Fadıl oğlan canım. "Emmi..." dedi mi, yüz emmi dökülüyor ağzından. Hem de daha yakın olmak istiyor emmisine. Memleket havası koklamak istiyor, bilmez miyim?

Kınalı Kuşlar

Öpüşlerimde geyik alacası
Dağ patikalarında koşuyorum
Ardında kır çocuğu olsam da
Aksak değil yürüyüşüm
Arılar çiçeklerde çoğalan
Pürenlere üşüşümce
Bu benim alanları dolduruşum
Andız tüter abam
Ellerim yarpuz
Sulaklara girdim balçıklara
Yorgunluğumu yıkandım yundum
Ağzımda reçine emziği
Koşuyorum kelebekler ardında
Meydanlarda
Yumruğumu sıkarak durdum
Saygı duruşuna
Ayaklarım çirişler içinde
Nergis yoluyor ellerim
Kınalı kuşlar içindeyim

Hasan Varol

"Oğul, şu benim lânet olası böbrekler azıttı iyicene. Kıvratıp durur. Aha gene başladı namussuz" dedi.

"Böbrekler..."

Sıçradı kalktı Fadıl. Vişne çürüğü giysileri içinde dinelen bir garsonun yanına gitti. Mösyö'nün kuzu böbreği ne oldu? Şey... Hazırlanıyor şef... Şeymiş, hazırlanıyormuş. Bir dolu çıkışma, bir dolu buyrukla koşturdu garsonu. Gelip oturdu emminin yanına.

"Ha..." dedi. "Böbrekler..."

"Ya... Lânet olsun. Memleketten çıkarken dediler ki, vardın mı Fadıl oğlanı bulacaksın, ben filanım diyeceksin, önüne düşüreceksin..."

"Düşerim, düşerim de..."

Sustu Fadıl. "Düşerim... Dünkü gibi, bir ay önceki gibi, geçen yılki gibi... El ayak çekilince... Kovuncaya değin..." diye geçirdi. Gönlü, kıvrak, süt akı bir bedenin ardına takılıp gitmişti. "Kıyamet olsa düşerim..." der gibi kalkıp indi göğsü.

"Ha..." dedim, "Para işini dert etmeyesin oğul. Çok şükür bir çıkın düğümlemişiz."

Bir yalbırtı belirdi gözlerinde. Utanır gibi büktü boynunu. O yalbırtı hâlâ gözlerindeydi.

"İşte bu iyi emmi." dedi. "Doğrusunu istersen senden para pul istemek ağırıma gidiyor. Ama şu günlerde biraz dardayım. Sen şimdi..."

Paraları ver dedi, kalkıp gidelim dedi, seni bir

otele yerleştireyim dedi, yarın sabah gelirim dedi, gereğini yaparız dedi. Başımı salladım, salladım, salladım. Çıkını çıkardım ilkin. Desteden iki yüzlük ayırdı, uzattı. "Al" dedi, "Ne olur ne olmaz." Kalkıp düştük yola, vara vara vardık bir otele.

Fadıl çekip gitti. Gurbet elde, elin deniz umman memleketinde uzun bir gece ağırdan aktı durdu.

Sabahleyin erden kalkmışım, camın önüne oturmuşum, beklerim ki Fadıl oğlan gelecek. "Gelir alırım seni emmi" demiştir, gelip alacaktır. Ortalık civcivlenmiş, güneş münafık üzerinden ağmış, ben hâlâ beklerim. Otelci gider gelir sorar:

"Bu gün de kalacak mısın beybaba?"

"Beybaban ne bilsin oğul?" diyorum. "Hele azıcık bekle. Fadıl oğlan gelecek dedim ya..."

Bir bekledim Fadıl oğlan yok, iki bekledim yok. Naçar düştüm yola. Aklım çalkanıp durur. Yüreğim pis pis vurmada. Fadıl oğlanın başına bir iş gelmişliğinden korkarım. İnce ince dürtüyor böbreğim ya, hava. Varıp yetmeliyim o düğmeli kapıya. Fadıl oğlan nice olmuştur bilmeliyim. Hüseyin'in toprak hatırı var, yerde korsam namerdim. İşte böyle benim güzel kardeşim.

Düğmeye üstüste bastı. Beklemedi, açıldı kapı. Yine dünkü adam... Bu kez tanışmışlık dolu bir gülücükle aldı içeri emmiyi. "Bre gözünün cücüğünü sevdiğimin kardeşcağzı de bana, bizim oğlana ne oldu?" Adam kapının hemen arkasında dikilmişti. Emminin önünü keser gibi bir hali vardı. "Yok" dedi çenesiyle. "Şef bu gün yok. Nedenini de bilmiyorum." Emmi, yüreğinden vurulmuşa döndü bu sözler üzerine. "Başına iş gelmiş olmasın?" Adam boynunu büktü. "Arasıra hastalanır bizim şef" dedi. Der demez de dönüp gitti. Emmi durdu, düşündü, başını öteye beriye salladı. Şurda burda az biraz dolaşır, yine gelir, arardı Fadıl'ı. Bulamazsa, bellemiştir otelin yolunu, cebinde de iki yüzlük vardır, sabahı bekler. Naçar yürüdü kapıya. Yürürken, ılık ılık lavanta kokan yere doğru kaydı bakışları. Kaydı ki abov!..

Yanıldın çürük gözüm yanıldın. O gördüğün Fadıl oğlan değildir. Olamaz. Fadıl oğlan var iken yok dedirtir mi? Emmisini başından savar mı? Hay pınarların kuruya da cücüklerin elime gele! Ulan aman! Şu koyu yeşil, büklüm büklüm perdenin ibiğinden çıkan çeyrek baş... Aha çakır gözleri, aha buğday benzi, aha püfür püfür saçları...

Bozuntuya vermedi. Çıktı. Karşıya geçti. Önü açık bir kahve vardı orada. Girdi kahveye. Ceketinin üstünden koynunu yokladı. İki yüzlüğün belli belirsiz kabartısını algıladı. "Şef bu gün yok" dedi. Gülümsedi. "Niye yok?" dedi. Kaşlarını çattı. Yolun ardını alacaktı. Kıyamete değin bekleyecek, ama alacaktı.

İşte böyle benim güzel kardeşim. Garson belledi ya, dönüp dolaşıp dikilir tepeme. Eh, getir hele. O getirir çayı, ben içerim; o getirir ben içerim. Aç karnına çıkıp gelmişim, sıcak sıcak iyi gelir der, içerim. Gün dikildi, yattı, çekildi. Karşıda ses yok. Amanın ne olacak? Ben böyle demeye kalmadan açıldı kale kapısı. Fadıl oğlan çıktı. Eliyle eyvallah etti uğurlayanlara. Beni görmesin diye kalkıp sırtımı döndüm. Göz ucuyla da kolluyorum ha... Fadıl oğlan bir mızrak boyu önümde, katıldık kalabalığa. O kalabalıktan bu kalabalığa bir nice gittik. Fadıl oğlan bir yapının önünde durdu. Tek katlı, fırdolayı cam bir yapıydı. Işıl ışıl yanıyordu. Zengin yeriydi besbelli. Fadıl oğlan girdi içeri. Ben köşe başında, bir bakkal dükkânının önündeyim. Öyle dineliyorum. Bamya gibi kalmışım yani. Gelip geçenler dikkatle bakıyorlar nedense. Bereket çok sürmedi. Çıktı Fadıl oğlan. Yüzü bir karış... Bakkalın ekmek kasasını siper aldım hemen. Kapıda incecik, saçı başı düzgün bir de kadın vardı. Konuşuyorlardı. Önceleri birşey duyamıyordum. Derken sesleri yükseldi, davranışları dalaşmaya benzedi. Bu hal kibar adamlara hiç de yakışmıyordu. Duyuyordum, para diyorlardı, ben ne yapayım diyorlardı. "Yeter be! Defol git!" diye bağırdı kadın sonunda. Bizim

Fadıl oğlan şaşaladı. "Dün... Elimde avucumda ne varsa... Daha dün gece..." deyip duruyordu. Kadın yüzüne kapadı kapıyı. Anladım benim güzel kardeşim, dünü, bu günü, olup biten herseyi... Bizim Fadıl oğlumuz köksüz ağaca benzemiştir. Bulanık sulara dönmüştür. Batmıştır. Kibar eşkiya olup çıkmıştır. Buralarda adam eti yiyenlerin türediğini, bunlardan geçilmez olduğunu söylerlerdi de üzerinde durmazdım. Gördün mü nasılmış koca bunak? Gözlerin iyice seçebildi mi?

Kapıdaki dalaş bittikten sonra Fadıl, çarpık bir yürüyüşle bakkalın köşeyi döndü. Ekmek kasasının gerisinde doğruldu emmi. Kısık kısık baktı. Varıp önüne dikilse, yakasını toplasa, "ver ulan paramı!" diye bağırsa... Avurtları kasıldı öfkeden. Gırtlağında ekşi bir bulantı... Fadıl'dan yana hızlandı. Sonra durakladı. Çenesini göğsüne indirip düşündü.

Hüseyin, Hüseyin! Mezarında rahat mısın benim güzel kardeşim?

Yüreği burkuldu. O bozlak esmeye başladı içinde.

Hüseyin, Hüseyin! Senin enik davar itini de geçip çakal olmuş gördün mü? Gördün mü benim güzel kardeşim, gördün mü?

Yetişti Fadıl'a. Omuzuna dokundu.

İrkintiyle döndü Fadıl. Emmiyi görünce şaşırdı. İyice dağıttı. Gülmeye çalıştı, beceremedi.

"Burada işin ne? Ne arıyorsun emmi?"

"Hiç, dolaştım şöyle. Ben de şimdi senin oraya geliyordum."

"Sabahleyin... Üzerine afiyet... Sonra şey oldu... Birden..."

"He ya, öyle olmuş. Senin ordakiler söyledilerdi sabah vardığımda. Şimdi iyi misin?"

"Artık bu gün geçti de yarın... Hayır şimdi bir doktora..."

"Yok oğul yok. Benim doktor işi bitti. Hemen gidiyorum."

"Olur mu emmi? Hem dün aldığım parayı... Hani senin para var ya... Eve bırakmıştım."

"Aldırma, sonra da yollasan olur. Sen otobüsün yolunu göster bana."

Fadıl, hiç değilse terminale dek gelmek istedi, emmi engelledi.

"Yolu göster yeter" dedi.

Parmağını kaldırdı Fadıl. Emmi o yöne doğruldu. Dönüp ardına baktı ki, Fadıl büklüm büklüm dinelmekte. Tırtıl olmuş da büzülmekte. Bir saçlarının yağı kalmış, bir de kelebek kıravatı. Elini kasketine götürdü emmi. Fadıl güçlükle kaldırdı elini, belli belirsiz salladı. Sonra adımlarını çeke çeke yürüdü.

Işık, renk ve insan selinin içindeydi emmi. Beynini düşüncenin alazı yalıyordu. Tüm bedeni yanıyordu sanki. "Fadıl oğlan ağır, kapalı bir kapının ardında yerini bulmuş. Ya öteki enikler nicoldular ki? Gidinin kahpe dünyası onları da yalayıp yuttu mu ki? Yalayıp yuttu da göbeği iyicene yağ bağladı mı ki?" Binlerce soruyu yüreğindeki bir avuç korda erite erite vardı terminale. Biletini aldı.

İşte böyle böyle böyle
benim güzel kardeşim.

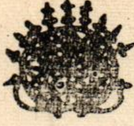
Ankara/1979

Tevekkül

iç sıkıntılarımı anlatsam
tutsam bir avuç yıldızı
tutsak yapsam gün doğarken
ölgün papatyaların boy attığı
çorak toprakların üreme hızı
ile düğümü düğüme eklesem
gülsem kahkahalarla duvülsem
"bir akşamüstünün şiiri"ni
oturup geçmişin hüznüyle
katıp yapsam kırık silahlara
yollara düşsem uzun yollara
durgun suların kuzulara
tuz ile karışıp kan olduğu
kuğu gölü balesini bellesem
bi küçük çürük bahçem
olsa onu parmaklarımla bellesem
yeryüzünün her en güzel hüznünü
yaşasam "ki yaşıyorum diyebilirim"
dünü bugüne bir kızın kızgın
ateşten gözleriyle bağlasam
bağlasam susmasam konuşsam
patlasam karanfil tohumu olsam
bir akşam yorgunu gözlerimi
yüreğimi yaksam atsam ateşlesem

silkin bu uykudan derin
derin maviliklerden irkil
bu tevekkül mangalda hiç
merak etme bırakmaz kül.

Halim Yazıcı



T. C. ANKARA BELEDİYESİ
1980
"BAŞKENT ÖDÜLÜ"
YARIŞMALARI



Belediyeler yasasının yerel yönetimlere yüklediği "kentin kültürel ve sanatsal gelişimine katkıda bulunma" görevine uygun olarak ilki geçen yıl düzenlenen "BAŞKENT ÖDÜLÜ" Yarışmalarının ikincisi aşağıdaki dallarda düzenlenmiştir:

1 — ÖYKÜ ÖDÜLÜ .... Büyük Ödül 50.000.— TL.

Başarı Ödülleri (3 adet) 15.000'er TL.

2 — RESİM ÖDÜLÜ

(1 Ocak 1965'den sonra doğan çocuklar arasında)
Başarı Ödülleri (20 adet) 5.000'er TL.

3 — YEREL YÖNETİMLERE KATKI ÖDÜLÜ

Büyük Ödül 50.000 TL.
Başarı Ödülleri (3 adet) 20.000'er TL.

4 — BASIN ÖDÜLÜ

Büyük Ödül 50.000'er TL.
Başarı Ödülleri (3 adet) 15.000'er TL.

5 — AFİŞ ÖDÜLÜ

Büyük Ödül 50.000'er TL.
Başarı Ödülleri (3 adet) 15.000'er TL.

Sanatçı, bilim adamı, gazeteci ve uzmanlar ile bu meslek gruplarından oluşan kuruluşların "Kentli insanı çevresi ve sorunları ile" ele alan ürünlerini değerlendirmek ve daha mutlu kent yaşamının yaratılmasına ışık tutacak yeni ürünler vermelerini özendirmek amacıyla düzenlediğimiz yarışmalara katılacak amatör ve profesyonel sanatçılarla genç yazarlara, araştırmacılara, gazetecilere, bilim adamı ve akademisyenler ile tüm yarışmacılara başarılar dileriz.

ANKARA
BELEDİYE BAŞKANLIĞI

Yarışmalara ilişkin yönetmelikler aşağıdaki adreslerden postayla veya elden ücretsiz olarak istenebilir.

1 — ANKARA BELEDİYE BAŞKANLIĞI BASIN YAYIN MÜDÜRLÜĞÜ Ulus/ANKARA
Tel : 24 15 72 - 11 67 21 - 10 81 49 Teleks : 43294

2 — ANKARA BELEDİYE SANAT GALERİSİ Zafer Çarşısı Üstü Sıhhiye/ANKARA Tel : 18 77 11

KARİKATÜR

SELÇUK DEMİREL : KIYASIYA KARİKATÜR

Selçuk Demirel adı, akla hemen karikatür sanatımızda genç bir kuşağı getirir : «1973 Kuşağı» diyorum ben buna... Fırtınalı bir dönemin, 12 Mart'ın acılı günlerinden sıyrılıp gelen, siyasal coşkusunu ve devrimci kararlılığını çizgide dile getiren bir kuşaktır «1973 Kuşağı».

Adını bu genç karikatür kuşağının ilk başlarına yazdıran Selçuk Demirel'i Turgut Çeviker şöyle anlatıyor : «1954'de Artvin'de doğdu. Radyolardan, ekranlardan, apartman kapıcı bodrumlarından ihbarın sokaklara, karanlık odalara döküldüğü yılların 1973'ünde Selçuk, öncesiz ama sonralı bir serüvene girdi : Karikatür...»

Turgut Çeviker'in bu sözleri, Selçuk Demirel'in karikatür albümü **Bir Acayip**'in(1) başındaki kısacık yazıda yeralıyor.

Bir Acayip, Selçuk Demirel'in ilk karikatür albümü. Daha önce basılan çeşitli kart, poster ve afişleri ile resimlediği 16 kitap ve broşürden sonra, yayımlanan ilk toplu yapıtı. Selçuk Demirel, katıldığı toplu sergiler dışında, biri Fransa'da, altı da kişisel sergi açmış. Karikatürlerini 1974'den bu yana birçok ilerici yayın organında yayımlıyor.

Bir Acayip, 1974'den bu yana yayımladığı karikatürlerinin en önemli 138 tanesi ile, Selçuk Demirel'in altı yıllık karikatür serüvenini anlatıyor.

KONU VE İÇERİK

Selçuk Demirel, faşist bir dönemin karanlık günlerinde başladı çizmeye. Faşizmin çökertilmesinden sonra da, bitmek bilmeyen baskı ve teröre karşı direnen bir kuşağın içinde kendini bulan Selçuk Demirel, siyasal savaşımın öğrettiklerini sanatsal yaratışa dönüştürerek, yaşadığı koşullarla özdeşleşti. Selçuk Demirel'in **Bir Acayip**'deki 138 karikatürünün konularının irdelenmesi de ortaya şöyle bir döküm çıkarıyor :

Konu	**Sayı**	**%**
Faşizm/Düşünce özgürlüğü	54	40
Sömürü düzeni/İşçi hareketi	26	19
Emperyalizm/Savaş-Barış/ Şili	18	13
Çocuk/Eğitim	11	8
Aydınlığa, yarına, sosyalizme özlem	10	7
Mimarlık/Kentleşme	10	7
Devrimci karikatür ve sanat	9	6
Toplam	**138**	**100**

Selçuk Demirel için yaptığımız bu konu dökümünü aynı kuşağın öteki sanatçıları için yaptığımızda da hemen hemen aynı sonuçla karşılaşmamız pek olasıdır.

Selçuk Demirel'in karikatürlerinde güncel olan ile evrensel olan içiçedir. Yaşanılan anın sıcaklığı içinde, genel/evrensel gerçeği yakalamanın peşindedir sürekli. MC hükümetlerinin kıyıcılığıyla savaşırken, onun faşizmin evrensel özellikleriyle bileşkesini kurar. Şili'deki zalim Pinochet Cuntasını dört karikatürle çizerken, emperyalist tekellerin faşizmden çıkarlarını, faşizmin sınıfsal kimliğini gösterir.

Panzerler, coplar, bombalar, parmaklıklar, duvarlar, dolarlar, kasalar, kara suratlı polisler karşısında yılmadan direnen bir simgeyi çizer Selçuk : Çiçektir bu simge... Sayısız karikatüründe, hem de en güzel biçimlere bürünerek, hep güzel ve haklı olanı, yarınların aydınlığı için yaşamı savunanı simgeler çiçek.



Selçuk, yeraltı maden işçileriyle uzunca bir süre yakından ilgilendi. Maden İşçisinin Sesi gazetesinde, yeraltının yıkıcı koşullarında çalışan madencileri umutla çizgiledi. İnanıyorum o çizgiler, yeraltının korkunç güçlükleri içinde kan ve ter üreten işçilerin yaşama direncini çoğaltmış, kararmış yüreklerinde umut tomurcukları yeşertmiştir.

Selçuk Demirel, emperyalizmin «kâr, daha çok kâr» için giriştiği zulüm ve savaş kışkırtıcılığına karşı, barışçı, yaşanılası bir dünyanın yanındadır. Barış güvercinleri çoğaldıkça karanlıklar azalacak, kasaların egemen olduğu bir dünyaya karşı çiçeklerle örülü bir dünya kurulacaktır. Emperyalizme karşı savaşımda barış güvercinleri karikatürcülerin öteden beri kullandıkları bir simgedir. Ama Selçuk'un bir karikatürüne takıldım: Bu karikatüründe barış güvercinini «Truva Atı»na benzetmiş, gagasına da bir dikenli tel tutturmuş... Selçuk bu karikatüründe, barış savaşımının insanlık için yaşamsal önemini mi küçümsüyor, yoksa emperyalizmin sızmacılığını ve sahte barışçılığını mı eleştiriyor?

Bir Acayip'de iki konu özellikle dikkat çekiyor. Birincisi, çocuk ve eğitim: Sömürü düzeni içinde çocukların başlıbaşına özgül sorunlarını irdelemenin yanı sıra, öteki konuları işlerken de çocuktan bir simge olarak yararlanıyor Selçuk. Toplam 25 karikatürde çocukları konu almış... İkinci konu da, mimarlık ve kentleşme: Selçuk Demirel'in bu konulara ilgisi, yüksek öğrenimini mimarlık dalında yapmış olmasından sanırım. Bu karikatürlerinde, egemen sömürücülerin mimarlığı kendi çıkarları doğrultusunda, düzensiz kentleşme için kullanmalarını eleştirirken, kentleşmenin eninde sonunda sıkılı bir yumruğa dönüşeceğini, yani burjuvazinin giderek kendi kuyusunu kazdığını vurguluyor.

Selçuk Demirel'in konularını ve içeriğini belirleyen, ilerici dünya görüşüdür. Bakış açısında, işçi sınıfının ve emekçi halkın tarihsel çıkarları vardır. Bu bakış açısının nereden kaynaklandığını şöyle açıklıyor: «Yaşadığımız 3-4 yıl toplumumuzun değişimi açısından çok önemlidir, artık Akla Kara seçilmiştir. Artık çelişkilere bağlıdır. Sanat ekonomik şartların belirlediği toplumsal hayatın bir görünüşünü temsil eder... sanatçı ve toplum ikilisinin kopukluğu, birbirlerine yabancılıkları, toplumcu sanat adına üzücü birşey. Ben bunu yıkacağıma ve halkla bütünleşerek toplumcu sanat yapılacağına inanıyorum.»(2)

ÇİZGİ DİLİ VE ETKİLER

Selçuk Demirel, karikatürümüzün «1973 Kuşağı»nın öncülerinden. Öncülüğü özgün bir ustalığa erişmiş olmasından geliyor. Selçuk, karikatür çizgisinin bütün olanaklarını kullanırken, afiş'e yaklaşan bir anlatım kuruyor. Seçtiği üslubu, iyi bildiği grafik değerlerle, yetkinleştirerek sürdürüyor.

Selçuk'un çizgi dili yalın değildir. Karmaşık, ayrıntılarla uğraşan, o ayrıntılarda sıcak yaklaşımlar arayan bir dildir bu. Karikatürlerinin karmaşık ve ayrıntılarla, hattâ ince süslemelerle yüklü bir dili vardır ama, sığ ve beceriksiz süslemeciliğin çok ötesindedir. Çapraşıklıktan eser yoktur onda. Yalın bir içeriğe ve güçlü bir çarpıcılığa sahiptir.

Ayrıntı denip geçmemeli. Rapidoyu bu denli kararlı ve işlek tutabilmek, sabır ve beceri ister. Selçuk'da da bu ikisinden çokça var...

Onun karikatürleri kolaylıkla çizilmez. Sanırım kendisi de, bir çırpıda ortaya çıkıveren bir çabukluğu yeğlemiyor. Bu zor karikatürün bilgi, deney ve beceri birikimine gereksinmesi var. Selçuk bu birikimi oluşturmuş durumda. Hem de, etkilerden bağımsız, özgünlüğünü kendi kendine kurarak.

Hıfzı Topuz da, **Bir Acayip**'in başına önsüz yerine yazdığı yazıda bu noktaya değiniyor ve soruyor: «Nereden geliyor Selçuk? Çizgileri kimlerden esinlenmiş? Kendimizi çok zorlarsak birşeyler bulabiliriz.... Selçuk'un çizgileri Türk folklor gelenekleriyle, dinsel yazı sanatı ile, Cemal Nadir'lerle, Ramiz'lerle hiçbir ilişkisi olmayan bir çizgi türü...»

Selçuk'da, eğer mutlaka etkiler aramak gerekiyorsa, özellikle çirkini ve soysuzu çizerken, en çok da suratlarda ve kargaşada, Grosz etkisini sezebiliriz. Ama o daha çok sosyalist ülkeler karikatürcülerinde yaygın bir anlayışı yeğlemiştir. Sözgelimi Milko Dikov'a herhalde epeyce yakınlık duymuştur. Ondaki etkileri ararken kendimizi bundan daha çok zorlamak da olanaksız...

Bir de onun etkilediklerinden sözedilebilir. Tek tek örneklemek şimdilik olanaksız ama, seçtiği çizgi dilini bu yetkinlikte kullanan ilk karikatürcü olduğundan, kendisiyle birlikte ya da kendisinden sonra yetişen genç kuşak karikatürcüleri ondan bir şeyler kapmışlardır.

Bir Acayip baştan sona kıyasıya bir karikatür serüveni. Hırçın bir karikatür çiziyor Selçuk Demirel. Hırçınlığı sömürücülere, faşizme, zulme karşı...

(1) Bir Acayip, Selçuk Demirel, Belge Yayınları, Mart 1980.
(2) Militan, Ocak 1975, Sayı: 1, s. 66 - 67.

Semih ACAR

KİTAP

YARDIMCI EDEBİYAT KİTABI I - II

Okullardaki eğitim politikası, kırk yıldan beri tepkiler ile şekilleniyor. Zaman zaman demokratik eğilimler görülüyor, zaman zaman da anti-demokratik tutum egemen kılınıyor. Bunun nedeni, burjuvazinin kendi sınıfsal gerekliliği olan demokrasisini yaratamamış olmasıdır. Böyle olunca da eğitim politikasında hiçbir zaman bilimsel yöntemler benimsenemedi. Demokratik eğilimlerin ortaya çıktığı dönemlerde bile, benimsenen politika, bilimsel yöntemle gerçek anlamda çakışmadı. Resmi ideoloji kendi kurumlarını çağdaş temellere oturtamadıkça, daha doğrusu, kendi sınıf çıkarını en kaba, en geri yollarla korumaktan öte gidemedikçe, eğitim politikasının da sürekli olarak sallantılı bir konumda bulunması kaçınılmazdır.

Eğitim anlayışındaki bu durum, elbette, edebiyat (yazın) eğitiminde de kendini gösterecektir. Nitekim okullardaki edebiyat eğitimi için hazırlanan kitaplara bakıldığında, öğrencinin, edebiyatla yüz yüze getirilişi değil de gerici, yoz bir ideolojik bombardımana tutulduğu görülür.

Bu durumda demokratik tutumu benimseyen bağımsız eğitimciler, kendilerini sorumlu bilmek zorundadır-

lar. İçinde bulunulan koşulların gerektirdiği mücadeleler örgütlü ya da bağımsız bir biçimde verilmelidir. Nitekim gerici ve yoz ideolojik bombardımana karşı, bilimsel yöntemleri benimsemiş demokrat ve ilerici çabalar, küçümsenemeyecek boyutlardadır. Bu çabalar eğitimin çeşitli dallarında olduğu gibi, edebiyat alanında da görülmektedir. Bunların içinde, bizce, çağdaş olma özelliklerini taşıyan yapıtlardan en önemlisi hikâyeci ve eleştirmen Ali İhsan Mıhçı ile Yaşar Körük'ün birlikte hazırladıkları kitaplardır. Lise ve dengi okullar için hazırlanan **Açıklamalı/Çözümlemeli Yardımcı Edebiyat Kitabı**'nın, elimizdeki ilk iki cildi, söylediklerimizi kanıtlayıcı niteliktedir.*

Yazarlar, amaçlarını, önsöz'de şöyle açıklamaktadırlar: «Ortaöğrenimdeki metin çözümlemeleri yapılırken öğrencilerin düşünme ve yargılama yeteneklerini geliştirici eleştirel yöntemin bulunmadığı; edebiyat ve edebiyat tarihinin toplumsal, kültürel, tarihsel olgulardan soyutlanarak ele alındığı; bunun da bir yandan öğrencileri ezberciliğe yöneltirken, öte yandan edebiyatın işlevini engellediği söylenmektedir.

«Öğrencilerin edebiyat eğitimini yönlendirmenin yanısıra, edebiyat sorunlarına ilişkin özgün bakış açısıyla da öğretmenlere yardımcı olmayı amaçlayan» kitapların, gerek hazırlanışlarındaki yöntem, gerekse getirdiği yenilikler nedeniyle ikili bir işlevi yerine getirecekleri kanısındayız. Birincisi, mevcut ders kitaplarının öğrenci ve öğretmeni bunaltan noktalarında gerçekten «yardımcı» işlevidir. İkincisi, çağdaş bilimsel yöntemin kafalara yerleşerek edebiyatın gerçek amacı yörüngesine girmesine, böylece, değişen insanın, dünyayı değiştirme mücadelesine katılmasını sağlama işlevidir.

Bu ikili işlevin somuttaki yararı ne olacaktır? Önce, konular mevcut müfredata uygun olarak ele alındığı için ders kitapları karşısında ortaya çıkan kısa vadedeki sorunları çözecek, sonra da, uzun vadede edebiyatın insanı değiştirme amacına hizmet edecektir.

Konuların mevcut öğretim programlarına göre hazırlanmış olması, kitapların, klasik anlamdaki yardımcı kitaplar niteliğinde olmasını gerektirmez. Önemli olan, konuların ele alınış ve işleniş biçimidir. Nitekim yazarlar, her konuyu tarihsel ve toplumsal gerçeklik bağlamında ele alarak, çağdaş bir dünya görüşüyle yorumlamaktadırlar. Sözgelimi destanlar ele alınırken, insanın bu evredeki doğa ile mücadelesinin zorunlu bir sonuç olduğunu ve bu mücadelenin doğaya egemen olma yolundaki insanın kendisini ve doğayı nasıl değiştirdiği dile getirilmektedir. Salt bilgisel düzlemde kalmayan bu nokta hayatın içinde nasıl görünüyorsa ona göre bir yorum getirilmektedir.

Her konu, birçok kaynağın incelenmesi sonucu, değişik yorumların da saptanmasıyla işlenmektedir. Böylece, ele alınan konu hakkında önceden söylenenlerin birer kopyası olmaktan çıkarak daha geniş bir perspektif içinde yorumlanabilmektedir. Öyle ki, ortaöğrenimde şimdiye kadar sıkıntısı duyulan çalışma yolunu, yani eleştirel yöntemi, uygulamalarıyla da ortaya koymaktalar.

Liselerde okutulan ders kitapları genellikle program geliştirmeye elverişli değildir. Çoğu buyurgan, tek boyutlu, dar bir kalıp içinde dönenen örneklerdir. En iyisi bile demokratik ölçüsüne yaklaşamayan kitaplardır. Bu nedenle de her politik değişme sırasında edebiyat kitaplarının tartışması gündeme gelir. Bunun nedeni, anladıkları edebiyat tarihçiliğinin, medrese kafasından öteye geçememiş olmasıdır. Ali İhsan Mıhçı ile Yaşar Yörük'ün elimizdeki bu kitaplarında program geliştirme yolunda önemli ipuçları, önemli örnekler var. Sözgelimi, metin inceleme örneklerindeki sorular ve cevaplar bu konuda ilginç örneklerdir. Yazarların bu tutumları, tepkici değil, bilimsel yöntemi benimsemiş olmalarından ileri gelmektedir.

Kırk yıldır okutulan ders kitaplarında şiir konusu işlenirken, şiirin biçim özellikleri anlatılarak hemen söz sanatlarına dalınır. Oysa şiirden niçin tad alınacağı bile benimsetilememiştir öğrenciye. Doğal olarak öğrencide de tepkisel birtakım davranışlar başgösterir. Oysa şiir alanında tanımlayıcı, irdeleyici ve giderek şiirden alınan tadın tanımlanabilir oluşunu belirlemek gerekir. Bunun için, edebiyat tarihçisi tavrından öte, sanatçı bir duyarlılık da taşıması gerekir kitap yazarının. İşte bizce elimizdeki kitaplara saygınlık kazandıran en önemli yan da yazarların, sanatçı duyarlılıkla da konulara bakışlarıdır. Sözgelimi şiir konusu incelenirken, alışılmış olduğu gibi kuru, mekanik ve biçime yönelik tanımlamalarla yetinilmiyor, şiirin özellikleri ayrıntılı bir biçimde somutlaştırılıyor. Türkçe Sözlük'teki tanımdan tutun da Christopher Caudwell'in irdelemelerine kadar birçok kaynak taranarak bir senteze gidiliyor. Böylece, edebiyat tarihçisi tavrı, çağdaş inceleyici, araştırıcı, yorumlayıcı tavırlarla beslenerek, sanatçı bir duyarlılığın da bütünleştirici işlevi sonunda yaşayan, insani özelliklerden soyutlanmayan ürünler çıkıyor ortaya.

Ali İhsan Mıhçı ile Yaşar Yörük'ün hazırladıkları bu yardımcı edebiyat kitapları, önemli bir gereksinmeyi yerine getirdikleri gibi, daha uzun süre bu alandaki çalışmalara da ışık tutabilecektir.

Ahmet TELLİ

* **Açıklamalı / Çözümlemeli Yardımcı Edebiyat Kitabı: Ali İhsan Mıhçı — Yazar Yörük / I. Cilt: 160 s. 100 TL / II. Cilt 160 s. 100 TL. / Eğitim Yayınları, Ankara - 1980 /**

ÖYKÜ

LATİF'İN OLAĞANÜSTÜ BİRKAÇ SAATİ

Geniş omuzlu, güçlü, ama ince uzun yüzlüydü. Liseyi geçen yıl bitirmişti. Önüne açılan yaşamın bütün dalları umut yüklü olarak, Anadolu'nun o bakımsız kentinin, daha bakımsız gecekondu mahallesinden, üniversite sınavı için insan akan bu büyük kente gelmişti. Sınavlar bitene dek liseden arkadaş olduğu, şimdi tıp ikide okuyan ve hükümetçe çimento fabrikasının birinci el dağıtımcılığı verilen bir zenginin oğlu Ünal'ın evinde kalacaktı. Sınav yerini, onun yardımıyla bulmuştu. Büyük kenti tanımamanın ve gecekondululuğun getirdiği ürkeklik ve türlü kuşkuların etkisiyle Ünal'a uymuştu.

Sınav dün bitmişti. Eve dönmek istemiş, ama Ünal 'büyük kentte bilmen gereken çok şey var, kal' diyerek alıkoymuştu. Gelecekle ilgili bütün korkuları, kuşkuları, umutları, umutsuzlukları beyninde karmakarışıktı. Kararsızdı. Korkaktı. Bocalamış, şaşmış, büyük kentin sel gibi akan homurtulu kalabalığından, eritilmiş kurşun gibi akan taşıt selinden ürkmüştü. Nasıl hareket edeceğini kestiremiyordu. Ünal'a uyması da bundandı.

Bu, bir kent olamazdı karmakarışık yüzbinlerce başı, ayağı, gözü olan, onbinlerce yerinden insan kusan; kustuğu bunca insanı yakaladığı yerde yutuveren; ezen, sömüren, ağlatan, güldüren, süründüren, öldüren tekerlek, motor beton ve demirden bir cehennemdi... Tepelerin, dağların, düzlüklerin üstüne serilmiş korkunç bir dev...

Latif, zengin çocuğu arkadaşının peşine takılmış, aklında büyük kenti yoğurarak yürüyordu. Dalgındı.

Burnuna yoğun pudra ve parfüm kokusu dolunca ayıldı. Geniş ve pırıl pırıl temiz merdivenleri çıkıyorlardı. Ünal çok kaygusuz ve rahattı. Latif, burnunu sızlatan kokulardan ve merdivenlerin bakımından huylanmıştı. Belli etmemeye çalışarak göğsünü şişirdi. Omuzlarının arasına çektiği başını çıkardı. Derin derin soludu.

Geçen yıl Latif sınavı kazanamamıştı. Ünal'ın babası özel dersanelerde bir yığın para harcayarak oğlunu yetiştirmişti. Latif, her Anadolu insanının caddelerinde korkarak yürüdüğü büyük kente ikinci kez geliyordu. Ünal, büyük kenti öğrenmiş olmanın gururu ve rahatlığı içindeydi. Ünal'ın rahatlığını, babasının kolay ve bol kazanmasında; kendi çekingenliğini de yoksulluklarında buluyordu Latif.

Türlü kokuların rahatlattığı bir salona girmişlerdi. Bilmediği şeyler göreceği sezgisindeydi. Latif. Bir yandan korkuyor, bir yandan da ilgi duyuyordu. Salonu incelemeye zaman bulamadan bir kadın çıktı kapının ardından. Meme uçları örtülü, pelte göğüsleri sütyenden fışkırıp taşıverecek sanısını veriyordu. Sarışın saçlarını savurarak, yırtmaçlı giysisinden muz rengi bacaklarını taşırarak karşıladı onları. Dudaklarında satın alınıp yapıştırılmışı ansıtan bir gülümseme öylece duruyordu.

Latif, irkildi. Burada ne yapılır, nasıl davranılır bilmiyordu. Ünal söylememişti de. Gözleri, kadının dudaklarındaki hiç değişmeyen gülümsemeyi, bılk bılk oynayan göğüslerini izliyordu.

Ünal, çoktan oturmuş, bacak bacak üstüne atmış, yumuşak koltuğa yayılmıştı. Latif'in gözleri kadının çimen yeşili gözlerine takılıp kalmıştı, şaşkındı. Ünal'ın göz imiyle oturdu. Hafif bir soluk saldı.

Ünal, kadının uzattığı eli sıkıp kabasına şımarık bir şamar attıktan sonra Latif'i gösterdi:

"Arkadaşım. Diş hekimliğinde."

Kadın o çimen yeşili gözlerini Latif'e şöyle bir tuttu.

"İlk görüyorum."

"Evet. Sıkılgan biraz. Açılınca yaman olur."

Kadın dudağındaki gülümsemeyi titretti:

"Güzel," dedi. "Sıkılacak ne var ki.. Hepimiz insanız.."

Sonra Ünal'ın boynuna attığı kolunu geri aldı. Kalçasına kavisler çizdirerek kapılardan birinin ardında kayboldu. Ünal Latif'e döndü:

"Bunlar zevk kadınlarıdır. Bol para harcayarak güzel olurlar, mutlu olurlar, tatlı günler yaşarlar... Burası "X kadınlar kulübü." Anlayacağın yasaldır, yasalar korur tüm kötü işlerini. Canları sıkılınca, bit pazarındaki ucuz giysileri, modası geçmiş kendi çocuklarının giysilerini, pabuçlarını okullardaki yoksul çocuklara dağıtırlar. Böylece hem o çocuklara yoksulluklarını hatırlatırlar, kendilerini de tatmin ederler.. Gazetelerde çıkan boy boy fotoğraflarını incelerler. İstedikleriyle aşk da yaparlar fakat kıl kadar namuslarından eksilme olmaz..."

Kadın tepside viski kadehleriyle geldi. Ünal'a, ardından da Latif'e sundu. Bacaklarını gösterecek biçimde, Latif'in karşısına oturdu. Latif içkiden bir yudum aldı. Kadının güzel bacakları karşısında yutkundu. Gençliğin ateşli kanı bilincini altetmişti. Kadın Latif'in durumundan zevk alıyordu.

"Sen kendin neden içmiyorsun," dedi Ünal. "Haydi bizi zehirliyorsan."

Kadın zengin duyarlığıyla bozuldu. Kalktı Ünal'ın elindeki kadehi aldı, bir dikimde yuttu. Sonra kırgın, yüzüne bakarak:

"Aşk olsun sana," dedi. "Senden bunu hiç ummazdım."

Sonra gitti, bir kadeh viski daha getirdi. Ünal'a uzattı.

"Şaka götürmez olmuşsun canım," dedi Ünal kadehi alırken. "Çok çabuk alınıyorsun.."

Kadın kendini sağlama çekerek ciddileşti:

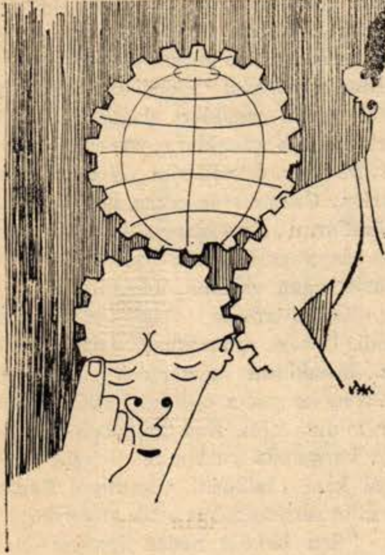
"Öyle şaka olmaz."

Bir sessizlik kapladı salonu. Yan taraftaki odaların birinde bir kadının yırtık kahkahaları geldi:

Bay bay şekerim. Gene beklerim.."

Latif anlam veremediği bir düğüm içinde buldu kendini: Belli ki burası, o ufak Anadolu kentinin kıyısındaki, kapı aralıklarından seyrettikleri yarı çıplak, arsız ve yavan şakalar yapan aşağılanmış kadınların bulunduğu genelevlerden farklı bir yerdi. Ama burada aşağılanmış kadınların olmadığı da belliydi.

İkinci kadehten sonra, adının Şermin olduğunu söyleyen sarışın, yeşil gözlü alıngan kadın Latif'e sokuldu. Buğulu yeşil bakışlarla Latif'i süzerek konuşmaya başladı. Kadın öne doğru eğilince göğüsleri südyenden taşıyor, neredeyse sereserpe açılıverecek sanısını veriyordu. İçkinin verdiği baş dönmesiyle Latif de kadına daha yakın durmaya, davranmaya başladı. Durumu gören kadın Ünal'a döndü:



"Arkadaşımı alıyorum ben," dedi.

Ve uysal bir kuzu gibi Latif'i alıp gitti odasına. Latif kadının yedeğinde yarı sarhoş adımlarla gidiyordu. Ünal Latif'in ardından gülümseyerek baktı.

"Adınız Şermin'di değil mi?" diye sordu kuruyan boğazının ıslatarak..

"Evet, öyle Latifciğim.."

"Güzel bir isim. Ama gözleriniz hepsinden güzel.. Çiy düşmüş menekşe tarlasına benziyor. Sonsuz ve çekici..."

"Öyle mi? Sağol. Halbuysa kocam bunca yıldır güzel bir yerimin olduğunu söylemedi bana. Ama Hiç!. Evli olduğuma şaştın değil mi? Hiç şaşma. Hep parayı, kazancını düşünen birisiyle evliyim. Onun yaptığı işi sorma bana. Ama ben onunla evlenmekle çok büyük bir yanlış yaptığımı her gün geçtikçe daha iyi anlıyorum.. Yatakta, gezide daha daha çok nasıl kazanacağını düşünür. Onu ancak paraları mutlandırıyor. Bir domuz gibi, aynı bir domuz gibi horlayarak uyur. Benden gençliğimden, güzelliğimden haberi bile olmaz. İlk aylarda biraz, ama gün geçtikçe temelli unuttu. Paradan kazanmaktan başka her şeyi unuttu.."

"Haklısınız," dedi Latif her şeyi yorumlayarak. "Kendi açınızdan haklısınız. Ama boşansanız, sizi seven ve doyuran biriyle evlenseniz daha iyi edersiniz. O zaman mutlu olurdunuz.."

"Ama bu paralı. Para rahatlık, lüks, eğlence zevk getirir insana."

"Böyle yaparken içinizde bir sıkıntı sizi rahatsız eden bir şey olmuyor mu? Yani, yaptıklarınızın özeleştirisi sizi etkilemiyor mu?"

"Önceleri çok sıkıntı duydum. Hem insan her şeyi kendisi öğrenemez. Beni komşu kadın uyandırdı, onunla başladı. Sonra kocamın ilgisizliği arttıkça, hiç rahatsız olmuyorum. Kulüp üyesi arkadaşlarım böylesi değişiklikleri uygun buluyordu. Onlardan geri kalmam da iyi değildir benim için... Anladın mı?"

Latif, başını sallayarak anladığını belirtti. Ama ufak Anadolu kentindeki, parmaklıklardan seyrettikleri, tiksinerek ilgi kurdukları, bezgin, arsız, boyun eğmiş, küfür dolu genelev kadınlarını anımsadı.. Derin ve içli ah çekişlerini, Tanrıya isyan edişlerini, demir kapıların ardında kıvranıp duruşlarını, sömürülüşlerini... Ve üzüntü dolu gözlerle Şermin hanımın temiz odasına, rahat davranışlarına ve namustan yana hiç kaygısı olmayan dolgun etine baktı...

....

....

Latif, Şermin hanımın kollarında salona çıktı. Geniş ve uzun koltuğa kırk yıllık karı koca gibi oturdular. Bir süre sessiz durdular. Şermin hanım yumuşak ve sıcak kolunu Latif'in boynundan aldı. Az önce, viski getirdiği odaya ardına gitti. Latif, beyninde bu insanlarla gecekondular arasındaki uçurumu ölçmeye çalışıyordu. Herşey karışıp kalmıştı. Bir an önce buradan kurtulmayı istiyordu.

Kadın, tepside iki fincan kahveyle geldi. Latif, kahveyi içti. Kadın boştaki eliyle Latif'in saçlarını okşuyordu:

"Çok sevdim seni. Yaman erkeksin," diye fısıldadı kulağına.

Latif, pişmanlıkla gülümsedi. 'Mutluluk' diye geçirdi içinden. Halbuysa mutluluk iç içe bir olguydu Latif'e göre. Kavgalarıyla, sevileriyle, acılarıyla birlikte olan bütün tatları içinde toplayan- caneriği tadında bir yaşamdı mutluluk. Her gelen mutlu edecektir seni Şermin hanım asıl mutluluğu katiyen bulamayacaksın..

"Kahveniz için teşekkürler.. Güzelmiş."

"Çok mersi. Bundan sonra beklerim seni. Gelince beni bulamazsan arkadaşlara sor. Telefon ederler. Gelirim..."

Latif içindeki bocalama duygusunu yenmeye çalışarak sustu. Bir yandan da böyle bir yeri görmüş olmanın, yaşamına kattığı ölçüyü bulmaya çalışıyordu. Bütün genelevler ve burası, Şermin hanımların yaşantısı neyi simgeliyorlardı?..

Ünal da çıktı odanın birinden bal rengi tenli bir kadının kolunda. Yumuşak ve pahalı koltuklara oturdular. Ünalı, kalın dudaklarıyla durmadan öpüyordu yanındaki kadın. Onlar da içtiler kahvelerini. Latif iyice sıkılmıştı.

Ünal kalktı. Latif de. Ünal yanındaki kadın öptü. Ama Latif Şermin'i öpmedi, öpemedi. Onu Şermin'den ayıran, iten duygu iyice belirmişti artık. Ama kadının o doyumsuz tavrı onu şaşırtıyordu, gözleriyle yiyecekti sanki kendisini..

İki dürüst (!) kadın bir kaç saatlik erkeklerini uğurlarlarken:

"Gene bekleriz" dediler. Teşekkür ettiler.

Artık Latif, kalabalık sokakta özgürlüğünü bulmuş, rahatlamıştı. Şermin para da istememişti. Buna şaşıyordu. Halbuysa o tutsak genel kadınlar peşin isterlerdi... Latif cebine elini soktu istek dışı. Eline sert ve kaygan bir kâğıt dokundu. Çıkardı, baktı. Yepyeni bir beş yüz liralıktı. Şaşkın, Ünal'ı uyardı, elindeki parayı gösterdi.

"Bak kadın bunu koymuş cebime. Denemiş olmasın."

Ünal güldü. Latif'in sırtına elini vurdu dostca:

"Aldırma. Buna sosyete işi derler. Senin aklın ermez bunlara. Senden çok hoşlandığının belirtisidir bu."

Latif bir süre düşündü kaldı. Bir takım elbise parasından da fazlaydı bu.

"Harcaması bu kadar kolay olan paranın kazanması ne kadar kolaydır ne bileyim Ünal?" dedi. "Su içmekten de kolaydır..."

Ünal ilk olarak arkadaşının yüzüne, gözlerinde bir anlamla baktı. Bir şey söylemeden yürüdü.

Latif, arkadaşının da su içmekten daha kolay kazananlardan olduğunu hatırladı. Birkaç gündür Ünal'ın kendisini gezdirmesinin, hiç para verdirmeden hovardaca yaşatmasının anlamını kavradı. Ünal'dan hemen ayrılıp kentine dönmeye karar verdi.

Duran Yılmaz

DENEME

ANADİLİN DİLİ

İçeriğini araştırmayız da kimi şeyi kalıp olarak belleriz. Bunlardan biri: "Konuşur gibi yazmak"tır. Ataç'ın bu öğüdünü denetime sokmaksızın "Konuştuğunu yazmak" sanmış, masa başına oturduğumuzda kafamızda uçuşanı kâğıda aktarmış, hep yanılmışızdır.

Konuşma yazma aslında ayrı şeydir. Dünyaya geldikten sonra ilkini bilinçli hiçbir çaba göstermeksizin bebekliğimizde öğreniriz. Yazmayı öğrenmemiz içinse büyümemiz, çocukluk, yeniyetmelik, gençlik çağına ulaşmamız, önemlisi eğitim öğrenim görmemiz gereklidir.

Eğitim öğrenim sırasında kurallara uygun bir yazının nasıl yazılacağı anlatılır da, eli yüzü düzgün, okunabilir olanın ne emeklerle yazılacağı yeterince açıklanmaz. Düz bir yazıdır istenen. Düz yazıyı, konuşulanı kâğıda geçirmeyi bilir, sayfalar kirletiriz. Konuşulanı yazmak, düzenliymiş düzensizmiş diye ince eleyip sık dokumadan akla eseni kâğıda dökmektir. Konuşur gibi yazmaksa, yapmacığa sapmaksızın sanki ekmek yer su içer soluk alır gibi doğal kalarak, düşüncemizi geliştirip ilerletirken sağduyu mantık bağlantılarını gözden kaçırmayarak denmek isteneni söyleşi havasında, yoğun, etkili, çağırıcı, sarıcı dile getirebilmektir.

Konuşmayla yazmanın ayrı şeyler olduğunu belirtsek de, konuşmanın yazmaktan kolay olduğunu öne süremeyiz. Anlamlı konuşabilmek de, kısa, fakat anlaşılabilir yazabilmek de sanıldığından zordur. Her ikisinin üstünde ciddi biçimde durmak isteyen, anadilini yeniden, ikinci üçüncü kez öğreniyorcasına, kendini vererek çalışabilmelidir.

Konuşma dar zamana sığar, uzun olabilir. Ağzına bakıtmasını beceren biri, ses iniş çıkışlarını ayarlayarak, el kol oynatışlarından, yüz göz kıpır-

Şiirler

Erol Gülter

LÜLE LÜLE DÜRÜLMÜŞ SAÇLAR

güneş doymuş obur akşamların artıklarından
bir dev fasulye sırığından evine varmış
gökkuşağında boyanırken sırçaya kan artıkları
kadınlar yundu gözyaşlarıyla ölüyü kolları ile sardı

bir gemi gelir uzaklardan sevimsiz tayfalarıyla
ve kıs bir solukta soyundu yansıyordu aynalarda
bir karanfil belinden bükülmüş besbelli
çocuklara yaşam haram kılınmış

bir türkü ağlaşır demir ocaklarında
rüzgârlar eser sardunyasız bahçelerden
ufak kızların lüle lüle dürülmüş saçları
soluklanalım-hep birden gitmeden

zeytinliklerde iki örgü saçlı ay belirmiş
ve simsarların ellerinde muştulu sabahlar
yıldızlar güneşlerin ışınlarını emmiş
kavaklara tırmanan bir tırtıl gibi zaman

EY SEVDAMIN HÜZÜNLÜ SESİ

ey sevdamın hüzünlü sesi
acı yoğunlaşmış bilmeden
dayanaksız ayaklarımın altında
zincirlere vurulmuş tan
ve sendeleyen kenar mhallelerde
yıkımcı çığrışımları
böğürde fışkırır ortancalar
dingin bir rüzgâr çocuk huylu

ey sevdamın hüzünlü sesi
uçsuz bucaksız umut kasırgaları yasalarda
gürültülü bir boğuntuda sevgiler
ki yutuverir kimsesiz çocukları
kan sürmüş alınına emek
kırılgan bir türkü sesle
ister insanca özgürlüğünü
ve arkadan ağır aksak bir yel
içi gidiyor yeltenerek ağlamaya
sundu analar insanca sevgiyi

eş sevdamın hüzünlü sesi
güneş söyler türküsünü yenidoğan çocuğun
telkinle yitiyor özgür ses
içiçe saklı bir çılgın ilerleyiş
ki konuşuyordu zaman
ilmiğini ümiğe geçire geçire

danışlarından yararlanarak daldan dala atlayıp vakti karşısındakine unutturabilir, ancak yardımcılar bulunmadığından yazının özden sapması, yazarını her zaman gözden düşürür. Kiminde şu sakıncayı da bünyesinde taşıyabilir konuşma. Dinleyenin alınganlığı, sesteki gereksiz bir yükseliş, sinirleri inciterek konuşmayı çıkmazlara, tatsızlıklara sürükleyebilir. Yazıdaysa soğuk rüzgârlar pek esemez. Kafadaki düşünceyi elimiz aynı hızla aktaramadığından, kâğıda geçmiş kötü sözde bile, bir törpülenmişlik bulunur.

Ağızdan çıkanın o anda havaya karışıvermesi, konuşmanın bir zayıf yanıdır da. Yazılı kâğıdın günahımızı sevabımızı günler aylar sonra da başımıza kakıcılığı, yazarken bizi serinkanlılık sığınaklarına götürür. Bunun somut örneği, konuşanların zaman zaman kırgınlığa kayıvermeleri, yazanlarınsa saygısızlığa ramak kalırken fren yapabilmeleridir.

Bir resmî dairedeki odalardan birinin duvarında bir levha vardı. Levhaya şu yazılmıştı: "Yüksek sesle konuşmak ve sigara içmek yasaktır." "Gülümsettiydi yazı beni saygısızlığa da, dildeki bozukluğa da. Anlaşıldığı kadarıyla o dairenin sorumlusu, müdürü, "Yasak" sözcüğünün bir güç, bir büyü taşıdığını sanıyor, dile saygısızlık yaptığını, iş için gelene buyurganlık tasladığını aklından geçirmiyordu. "Lütfen sigara içmeyelim ve yüksek sesle konuşmayalım" dense de anlatım yine eksik kalırdı. İş için gelen çeyrek saat yarım saat sabredebilirdi de, kafası yorulan memur çıkarıp yakardı sigarasını. Önlenemezdi tiryakilik levhayla yasakla. Yazıdaki sallapatilikse dikkatli biri için pek belirgindi. Ne demekti sessizce sigara için, yüksek sesle içmeyin?

Çok önceleri de okuduğum bir öyküdeki bir tümce yüzünden duralamıştım. Bir kadın şöyle tanıtılıyordu: "Gözlüklü, sarıya çalar elbise giymiş bir kadındı bu." Kadının sarıya çalar elbise giyişini başa alıp gözlüklülük durumunu virgülden sonraya bıraksak oturacaktı tümce. Yazar doğruyu düşünmüştü belki, fakat okura saygısız davranmış, kadına gözlüklü elbise giydirirken dalgınlık sınırını aştığını hesaplayamamıştı.

Geçende radyodan yayılan bir oyundaki yine çürük bir tümceyle afallamıştım. Oyun Yunus Emre'yle ilgiliydi. Balım Kız, sevgili, diyordu ki Emre'ye: "Sen Anadolu ırmakları gibisin, dıştan akmaz görünürsün ya, içten çağlar durursun."

Delinin attığı taşı kırk akıllı çıkaramazmış kuyudan, tümceyi eşeleyip deşelerken laf uzarsa suçlamayın beni lütfen.

Hangi çağın ozanıdır Yunus? Bakıp kitaptan öğreniyorum. Günümüzden yedi yüz yıl falan önce yaşamış. Ozanın doğum ölüm tarihleriyle doğup öldüğü yer kesin olarak bilinmiyor.

Diyelim ki yukarıdaki sözü söylediğinde, oyun yazarına göre, Balım Kız'ın yaşı otuzdur. İnsaf, o yaşta biri, kızın babası Yörük Beyi de olsa, yayan yapıldak nasıl gezip dolaşır da, Anadolu ırmaklarını tek tek tanıyabilir? Anadolu ırmakları cam yüzeylerde mi kayar ki içteki çağıltı dışa yansımasın? Ülkemiz hem dağlık taşlık değil midir?

Eskilerden bir kural: "Teşbihte hata olmaz" der. Açıkçası, hatalı yaptığımızı benzetme sayamayız. Başka bir kural: "Üslûbu beyan, ayniyle insan"dır. Yazması konuşması ele verirmiş bu kurala göre insanı.

Ünlü Ezop dil konusunu boşuna mı işlemiştir o güzelim masallarında? Toplumları barışa götüren ya da savaşa sürükleyen dili nasıl hafife alabiliriz? Özensiz konuşmanın da, yazmanın da, bizi uygarlığa ulaştırmayacağını akıldan çıkarmamalıyız. Kul olsak yeridir bal akıtan dillere de, kalemi sağlam kavrayan ellere de.

Burdur, 1980

Abdullah AŞÇI

Şiirler

Siyami Yozgat

BAŞLIKSIZ ŞİİR

a

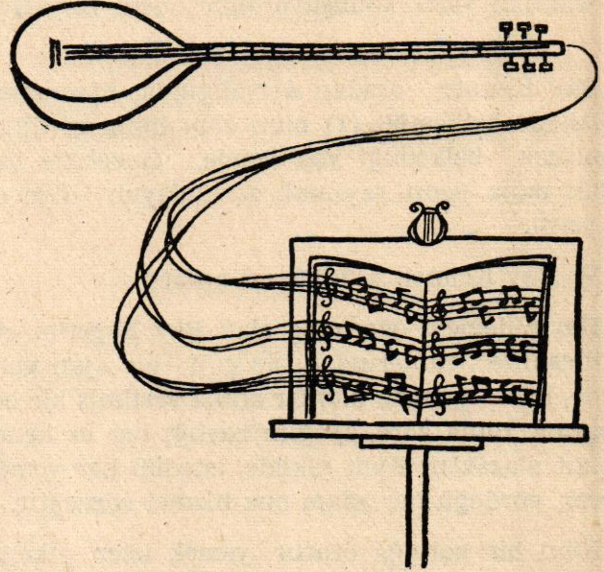
yüreğin
bir yüzü sevdaysa
bir yüzü kindi
parladı elinde bir bıçak
korku
bıçaktan sivri ve keskindi
girdi bir karanlığa yavaşça halil
çıktı bir karanlıktan
kükredi büyüdü gecenin üstüne
küçüldü erim erim
yekindi
yürüdü
hızlı ve ürkek
(gözleri tümden bitirim)
bir taşa sindi

b

gece/ölügözü gibi solgun
ve derindi
bir besmele daha yazdı defterine yaradan
durdu
gerindi
var mıydı sevdamızda (oynaş tutmalar)
taktı bıçağı yel gibi çekti aşağadan

c

yaladı kanlı kasaturayı
hıncahınç halil
alnında bir çizgi attı kanlı ucuyla
bir sevdaya sünger çekti bakışı
uzandı
ve
dokundu karanlığa avucuyla



UYANMAK GÜRÜL GÜRÜL

uykuya varmak
yirmidört birim bir zaman
ılık bir soluma gibi gecenin boğazında
vurulmak onikilerde ince ince
vurulmak onikilerden
ne de korkunçmuş her gece aynı şeyleri görmek
yanyana bir yatakta karanlık ve kan

sonra yeniden başlamak uyumalara
karpuz örneği yeniden
mermi örneği namluda
ve yine uyanmak bir bıçak sızısıyla
uyanmak gürül gürül
vurulup onikilerden
son kez uyanmak
ırmak ırmak bozbulanık
mermer mermer sütbeyaz
yürüyüp
güneşe dayanmak

Brecht'ten Bir Mesel

Düşünür Bay Keuner, bir gün bir salonda, bir topluluk önünde Zor'a karşı konuşurken, kendisini dinleyenlerin birden çekilip gittiklerini farketti. Çevresine bakındı, bir de gördü ki arkasında Zor duruyor.

"Ne diyordun?" diye sordu Zor.

"Zordan yana konuşuyordum", dedi Bay Keuner.

Bay Keuner oradan ayrıldığında, öğrencileri, kendisinde belkemiği (1) olup olmadığını sordular. "Kırılacak belkemiği yok bende. Öncelikle ben, zordan daha uzun yaşamak zorundayım" diye cevap verdi.

Ve Bay Keuner şu hikâyeyi anlattı :

Hayır demeyi öğrenmiş olan Bay Egger'in evine, illegalite günlerinden bir gün bir ajan gelir. Elinde, kente egemen olanlar adına verilmiş bir belge vardır. Buna göre, ayağını bastığı her ev kendisine ait olacaktır. Aynı şekilde, istediği her yemeği yiyecek, gördüğü her adam ona hizmet edecektir.

Ajan bir koltuğa oturur, yemek ister, yıkanır, yatağa uzanır ve yüzü duvara çevrili vaziyette uyumadan önce sorar :

"Bana hizmet edecek misin?"

Bay Egger ajanın üzerini örter, sinekleri kovar, uyumasını bekler ve o günden sonra, ona yedi yıl itaat eder. Ajan için herşeyi yapar, ama bir şeyi kesinlikle yapmaz: bir sözdür o, onu söylemez.

Yedi yıl sonra, ajan, çok yemekten, uyumaktan ve emretmekten şişkolaştığı için ölür gider. O zaman Bay Egger onu eski bir örtüye sarar ve evden sürükleyerek çıkarır, kaldığı yeri yıkar, duvarları badana eder, sonra derin bir nefes alır ve cevap verir: "Hayır."

Çev. : S. Şölçün

(1) Almanca metinde bulunan "Rückgrat" kelimesinin bir anlamı Türkçe'de "belkemiği"dir. Ancak, "Rückgrat haben" ın karşılığı, aynı zamanda "sağlam karakterli olmak" ve "ilkelerine sadık kalmak" demektir. Brecht'in yaptığı bu kelime oyununu, Bay Keuner'in verdiği cevabı gözönünde tutarak yukardaki gibi karşılamak doğru olur sanıyorum. (Ç.)

Sanayi Çarşısından

sanayi çarşısında çeşitli yerler
dış gündüz - genel çekim

—acı, görünmez bir kasnak gibi boyunlardadır.

sevdalar hazinesi yüreklerde anıların mücevherleri takılıdır. bir damla ter usulca süzülürken, gölgede esneyip gerinen sokak köpekleri, yerlere inip yiyecek toplayan kumrular sevecenlikle izlenir. şiirin kan gittiği bu ikindide bir dirimdir yeşeren, kaynaşan.

gezici satıcılar, gidip gelen taşıtlar, motorlu bisikletler, motosikletler, üçtekerler, çökkün hurdalar, uçarı yüreklere arada bir uğrayan belli belirsiz sevince de tanık olurlar.

çocukların çıtır parmaklarından tutulup salıncaklara götürüldüğü o mutlu günler anımsanır. altında alabalıkları oynaşan, gecelerine yeşilbaş ördekler inen duru göllerdeki uzak av düşleriyle sessizlikler istenir. kıyılar özlenir: dalgaların koynuna delicesine atılınan, o, altın yağmasına gidilir gibi gidilmiş deniz günleri. herkes özlemlerinin ve düşlerinin akıntısındadır.

acı, görünmez bir kasnak gibi boyunlardadır yine de...

hayat ki, nasıl anlatsam
olağanüstü renkleriyle
çıldırtan bir bahçedir
fakat yıllanır kahırlar
herkesin kendi mahzeninde

üşümüş ellerden sızan bereket
sefertaslarına sığan öğün olur
çarklar döner, motorlar kızar
sürer hükmü kara düzenin
sorumluluk 'çağ'ın olur

penseler tutulmaz olur
kar kırağı düşünce
yatılır yine de araba altlarına
donar sırtın buz olur

çapak çıngı kayıp göze girince
çekiç altında bir parmak ezilince
sızar gözden gözeden
bir damla yaş
bir damla kan
tasalı küçük bir dağ pınarının
suyu gibi
ipince

hayat ki nasıl anlatsam
olağanüstü renkleriyle
çıldırtan bir bahçedir
fakat yıllanır kahırlar
herkesin kendi mahzeninde

Hüseyin Yurttaş

Gözlerin Anlatmakla Bitmiyor

Metin Güven

1

senin göçebe gözlerinde
gökyüzünü sallayan
kartallar dolaşıyor
arılar
güvercin yavruları
uçurumlar
ve bir harman gibi
savrulan bulutlar
—söyle
senin kaderin
kıyamete kadar
ağlamak mı?..

senin çocuk gözlerin
karanlık bir gecede
ışıldayan-parlayan
ağıtlara benziyor
gözlerinde
kelebekler
cehennem rüzgarları
beddualar
ve yaralı bir
hayvan inildemesi
—söyle
senin kaderin
kıyamete kadar
döğüşmek mi?..

2

gözlerin başladığı yerde
bitiyor
ve iyice daralmış
göğsünü örten çember
durgun bir göl
gibisin
sanki sana
hiçbirşey anlatmıyor
dörtnala geçen günler
seni karanlık rüzgarlara
sormalı
gözlerin
yorgun bir
hasret yolcusu
ve artık taşımıyor
boşalan nehirler
oysa hayat
cesur
kahraman
ve
hazin
ağıtlarla
besliyor kalbini

3

içerdesin
—söyle
bir kül kadar
karanlık mı herşey
ve neden
benekli bir aydınlığa
bakar gibi gözlerin
onlar-onlar ki
menzili uzun
bir tüfek namlusu
şimdi

içerdesin
ellerin soğuk
ellerin
yeni boşalan
bir silah belki
onlarki-onlar
omuzlarından sarkan
iki taze böğürtlen
şimdi

içerdesin
senden yükselen çığlıklar
uzun yürüyüşlerde atan
bir büyük nabız gibi
ama yine de
yüzünde
solgun bir yaprak
ve fakat
rengini bile atmadan
orda hâkimiyetini
sürdürüyor hayat

4

gözlerinde
yalnızlığın oyuncak
çarkları
yelkenliler
kabaran nehirler
berrak bir gökyüzü
güneş
ay
ve yıldızlar
gözlerinde
pankart ve bildiriler
gözlerinde
görünmez tellerde
yürüyen canbazlar
panayır tüccarları

çünkü-gözlerin
aslan yatağında
uyuyan
tilki kadar
rahatsız
ve güvercin
yuvasında yatan
kırlangıç kadar
rahat
ve onlar
yeşil bir duvarda
kuruyan
iki sarmaşık dalı
okyanuslarda kaybolan
iki üzüm tanesi

gözlerin
hayatın kendisi..

Türkiye Yazıları Yayınları

İnceleme Dizisi :

VARİDAT	:	Şeyh Bedrettin	50 Lira
AÇIKLAMALI ANAYASA	:	M. Emin Değer	50 Lira

Özel Dizi :

BİZ ÖLMEYİZ	:	Doğan Öz	40 Lira

Şiir Dizisi :

1. HÜZNÜN İSYAN OLUR Üçüncü Baskı	:	Ahmet Telli	25 Lira
2. KENDİNİN AVCISI	:	Metin Altıok	25 Lira
3. MAYIS		Azer Yaran	25 Lira
4. REMO VE SALO	:	Veysel Öngören	25 Lira
5. KURŞUNİ BİR SİPERDE	:	Gültekin Emre	25 Lira
6. ÖLÜM YOK Kİ	:	Arif Damar	35 Lira
7. ÇAKMAKTAŞI KAV KIVILCIM	:	Ruşen Hakkı	35 Lira
8. GÜNLERİN YAĞMURUNDA	:	Veysel Çolak	50 Lira
9. DÖVÜŞEN ANLATSIN	:	Ahmet Telli	50 Lira
10. KIRMIZI KARANFİL (2. Baskı)	:	Gülten Akın	50 Lira
11. SENLERE	:	Ali Cengizkan	50 Lira
12. TERİMLE SULADIM HOLLANDA LALELERİNİ	:	Murtaza Vural	50 Lira
13. BİR SEVGİYİ GÖRÜNTÜLEME	:	Tahsin Saraç	50 Lira

● **Yayınlarımızı edinmek isetyen dostlarımız, posta giderlerinin yükünü gözönünde tutarak, tek kitaplarda ödemeli isteğinde bulunmaksızın, ederi kadar pul gönderirlerse yararlı olur.**

Halk Olanın Türküsü

Erol Çankaya

Gülten Akın'ın "Rüzgar Saati" (1956) ile başlayan şiir serüveni "Seyran"la çok ilginç bir uğrağa varmış oluyor. Bu nokta bir 'uğrak'; çünkü kalın çizgileriyle belirlenmesine karşın ayrıntılarıyla ortaya çıkarak kendini bütünüyle oluşturduğunu söyleyemeyiz bu şiirin. Bunu, Gülten Akın şiirinin dinamik özünü vurgulamak için söylüyorum. Yoksa "Kırmızı Karanfil" (1971) ile başlayan şiirsel yöneliş, açılnan yeni alanlar Gülten Akın'ı oldukça özgün bir şiire vardırıyor "Seyran"la. (1980) Şu günlerde ikinci basımı yapılan "Kırmızı Karanfil"i elden geçirerek, kimi şiirlerini kitaptan çıkararak yeni bir çerçeve çiziyor kendine.

"Kırmızı Karanfil"i oluşturan şiirlere kadar Gülten Akın, daha çok İkinci Yeni'nin ardılı bir şair kimliğindedir. Özellikle "Kestim Kara Saçlarımı" (1960) bütünüyle bu akımdan etkiler taşıyan, bu anlayışın düşünsel ve estetik ilkeleriyle yazılmış şiirleri kapsamaktadır. Bu kitapla birlikte, "Rüzgâr Saati"nin doğa ve doğalın özlemi içindeki, 'yapıntıya' değil 'yaşantıya' dönük olan şairi giderek yerini -kimi öncülerinde olduğu gibi- bunu aşırı bir uca götürmese de bir anlamda yapıntıya bırakır. Toplumsal bir bilinçlilik henüz sözkonusu değildir. Kimi sorunların farkına vararak bunların altını çizen bir tavır içine girse de, şiirine egemen olan tematik daha çok o dönemin genel yönelişleri olan yalnızlık, bireye kendi benine sığınma, bunaltı, ve kadın olmanın içsel sorunlarıdır. "Kestim Kara Saçlarımı" adından da hemen kavranılacağı gibi alt-üst oluş süreci içindeki karmaşalı bir geri bıraktırılmış toplumsal yapı içinde 'çifte sömürü' ile tutsak edilmiş kadın'ın yerini irdeler, sorunları deşerek sergiler. Bu 'sergiler' sözünün altını çizmek gerekiyor yalnız.

Gülten Akın, çözüm getirme gücünde olan, bunun yolunu gösteren bilinçliliğe sahip bir şair değildir. Öte yandan bu şiirlerin özün yanlış biçime yenik düşürüldüğü şiirler olduğu da söylenebilir. Kimi şiirlerde öne çıkan tutarlı bakış açısı, İkinci Yeni'nin uzak çağrışımlarla yürüyen, kapalı ve edilgin yöntemiyle birçok yerde sakatlanır.

Bu tavır "Sığda" ile de sürecektir. 1964 tarihli bu kitabın kapsadığı şiirlerde düş kırıklıkları ve yalnızlık yine sürmektedir. Törelerin, toplumun acımasız ve hoyrat baskısı sürmektedir. "Sığlıkta o kadın tek başına/Dua biçiminde inceltir korkuyu" çünkü. O kadın yapayalnızdır, uzakta ve taşra günlerinin karanlık, boğucu havası içindedir.

... VE KIRMIZI KARANFİL

Evet, ve "Kırmızı Karanfil" (1971) ile yepyeni bir döneme girmektedir Gülten Akın. Bütün Türkiye'deki toplumsal kaynaşmaya paralel olarak bu dönemin Gülten Akın şiirinde de yeni bir doğrultuyu gündeme getirdiğini görüyoruz. Bir yandan bu toplumsal hareketlilik ortamı, hemen yanısıra da Akın'ın Anadolu insanını daha bir yakından ve değişik bir bilinçlilikle tanıması yepyeni bir bireşime vardırır bir zamanlar "sığda" tek başına korkular incelten kadın'ı.

Bu yönelişin kaynaklarına ilişkin olarak şunları belirtiyordu bir konuşmasında: "Şiirlerime çevrem girinceye değin kendi sorunlarımla uğraştım. Sonra halkı tanımaya başladım. Daha tam tanıdım diyemem. Anladım ki çevremdeki kişilerin yaşamı benimkinden daha ilginçtir, daha önemlidir. Şiirimin kapılarını şimdi ardınadek onlara açmış durumdayım."

"Kırmızı Karanfil" işte bu yeni tavır alışın ürünü olan şiirleri kapsamaktadır. Gülten Akın artık bir zamanlar -giderek azalan bir ölçüde de olsa- İkinci Yeni'nin etkisinde olan o şair değildir. Halkçı bir yöneliş içine girmiş, şiirini sürdüğü bu alanda Anadolu yaşantısından, kadının itilmişliğinden, büyük kentlerdeki "grev ve grev sebepleri"nden fotoğraflar çekmekte, bu sorunların altında yatan toplumsal durum'a eğilmektedir.



Bütünüyle halkçı bir şiirdir bu; bir yandan halkın içinden kan almakta, aynı zamanda halk şiirinin ögelerinden, ses ve biçim olanaklarından deyiş güzelliklerinden de yararlanmayı ihmal etmemektedir. Bir yandan da şair açık bir politik tavır alış içine girmiştir.

Bu kitabıyla Gülten Akın, hem "Ah kimselerin vakti yok/Durup ince şeyleri anlamaya" dizelerinin ince ve sağlam duyarlıklı şairi olduğunu kanıtlar; aynı kitaptaki öteki şiirlerinde de sürgünler, kıyımlar içindeki devrimcilerin yaşantısından izler düşürür. "Kadın Olanın Türküsü" hem içeriğinde barındırdığı sağlam öz, hem de sahip olduğu ritm ve şiirsel yapı nedeniyle kusursuz bir şiir olarak öne çıkar :

"Git oldu can, sürgün geldi dayandı
Diktiğin fidanlar sen olmayanda
Yel vura ırgalana, gün vura duldalana büyüyecek
Yasa şu ki ekinler yürüyecek
Bebek dillenecek, güçsüz hallanacak
Sis kalkacak İsf endiyar başından.

Ve ardından da şu unutulmaz dizeler, şu sağlam yapı:

"Selam olsun bizden önce geçene
Selam olsun dosta, hasa, çile çekene
Selam olsun dayanana, düşene
Yüreğim yürektir, bakma gözün yaşına

Git oldu can, sürgün geldi dayandı
Sorulmasın vatanımız ilimiz."

Bence, Gülten Akın'ın asıl çiçeğini ilk kez verdiği kitap, patlayan tomurcuğu "Kırmızı Karanfil"dir. Asıl Gülten Akın bu kitabıyla başlar konuşmaya. Ve sürer bu çaba. Sürer "Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı" (1972) ile:

"Adamın su gibi akanıdır Maraşlı
Biberde çeltikde pamukta elleri
Sim işler, oyma yapar, edik diker gibidir
Sinsin oynar, halay çeker, diz kırar gibidir

. . .

Gözleri ışığı ve geceyi paylaştırır
Kaşları nuru ve sevdayı
Adamın su gibi akanıdır Maraşlı."

Halk şiiri üzerindeki temelli araştırmalar, bu halkçı şiiri oluşturacak ilk kalem alıştırmaları bu -nedense üzerinde pek durulmamış- kitapla yapılır. Nazım Hikmet'in "Karayılan"ını ansıtan bu şiirle Gülten Akın Maraş direnişin öyküsünü sunar. Maraş'a bir tek gâvur sokmamaya andiçen, "ola ki girerse/ölesiye vuruşmaya" andiçen ve "Ya İstiklâl ya Ölüm" diyerek gerçek kurtuluşun "bütünde" olduğunu bilip, "Antep Haruniye, Osmaniye, Adana"nın yardımına koşan Maraş halkının destanıdır bu. "Bozmak için düşmanın yuvasını/Bazen kendi evlerini yakarak/Yangını bir silah diye" kullanan bu halk, birleşen dağınık çeteler, önceleri "sabırlı ve sessiz" bekleyen fakat sonra "gün şimdi öfkenin günüdür" deyip, Karadağ tabancasının günü gelince; Said'i vurana boşalınca silah, bir şanlı direnişi başlatacaktır :

"Gün şimdi öfkenin günüdür
Yiğit ve kararlı öfkenin
Düşmanın üstüne varılmalıdır
Yere düşen kanın sayısı
Bir bir sorulmalıdır."

"Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı" ile "Romalı Dakyus'tan bu yana/ Kaç hayın, kaç zalım görmüştür/Kaç kıya, kaç yıkım görmüştür/Çekiler sabır mağarasına/Yedi uyurlardan olur" dediği bir halkın tarihine eğilen Gülten Akın "Ağıtlar ve Türküler" (1976) ile gününden ses vermeye başlar. Biraz önce andığım halk şiirlerinden, türkülerden, deyişlerden yararlanma çalışmaları olgunluğuna varmıştır artık. Bu şiirlerin (bunlara türkü de diyebiliriz) yaşamdan çıktığını, kendisinden geçtikten sonra da yeniden yaşama katıldığını söyleyen Gülten Akın ağıtlar, türküler, yazmaktadır. İyice arınmış bir yapı karşısındayızdır artık. İyice arınmış ve bir halk türküsü yalınlığında :

"Çiğdeme sor, çeşmeye sor
Tek açan menevşeye sor
Ayrılık getirir ayrılıklar
Birleş demedim mi
Ben demedim mi"

Bir yandan bu türden önerilerle gelirken, kent yaşantısının kaotik ortamının altını çizmeyi unutmaz; doğayı ve doğal olanı gericileşmeden öne çıkarır. Zaten başdan beri önemli bir yeri olan DOĞA bu şiirlerde daha bir zenginleşerek yer tutmaktadır. "Yüksek Evde Oturanın Türküsü" bu kent yaşantısının betimlenmesidir işte :

"Evleri yüksek kurdular
Cama betona boğdular
Usumuzdaydı unuttuk
Topraklar uzakta kaldı
Toprağa bağlı olanlar"

Böylesi bir ortam ve toplumsal yapı içinde elbette "bakışlar" da "dostluklar" da uzakta kalacaktır. Ve Gülten Akın "şiirimiz kente yalınayak girecektir" dediği bir aşamaya ulaşır sonunda.

"Seyran"da, aynı şiiri bütünleyecek önemli bir parça. Bu da engin folklor kaynaklarına dayanarak çağdaş bir serüveninin, kentlere doğru akan insanın gecekondulara, bir kentin çevresine zorunlu oluşunun serüvenin öyküsüdür denilebilir. Çağdaş bir destandır "Seyran". Kentin çevresine zorunlu kılınmış bir toplum kesitinin acıları, sorunları kadar umutları, direnen yanları öne çıkar bu birbiri bütünleyen şiirlerle. Gülten Akın artık bambaşka bir şiir kanalından akmaktadır; "Rüzgar Saati"nden "Seyran"a ulaşan çizginin halk olan bir şiiri deyimlediğini söylemek ise hiç de yanlış olmayacaktır.

Gülten Akın şiirinin vardığı yerin niteliği günümüz şairi için önemli bir 'imkân'dır.

